ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

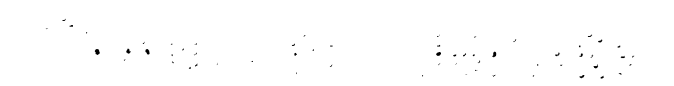
HERAUSGEGEBEN

VON

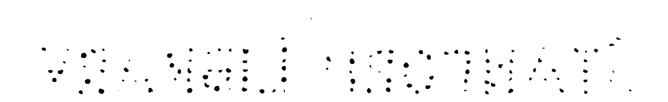
MAX DESSOIR

ZWEIUNDZWANZIGSTER BAND.





STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1928



Printed in Germany.
Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XXII. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis.

I.

Untersuchung und Beurteilung schauspielerischer Sprechleistungen.

Ein Materialbeitrag für die vergleichende Ästhetik.

Von

Wilhelm Heinitz.

Mit 3 Tafeln.

Die Aufzeichnungs- und Interpretationsmethoden der experimentellen Phonetik haben bereits mehrmals [1]) Material geliefert, das einer vergleichenden Ästhetik als willkommene Unterlage dienen konnte. Als Aufzeichnungsmethoden kommen hier vornehmlich in Frage die durch das Grammophon oder das Kymographion (berußte Drehtrommel), zur Interpretation die bekannten Mittel der statistischen und diagrammatischen Darstellung. Vermittelst der genannten Apparate ist es möglich, einen einmaligen Vorgang psychischen Erlebens von der phonetischen Seite her dauernd festzulegen und durch Ausmessungen kontrollierbar zu machen. Die Kurven- und Tabellenübersicht über die so niedergelegten psychophysischen Abläufe gestatten schließlich auch dem Nichtfachwissenschafter, sich von den wesentlichen Umständen eine knappe und bequeme Vorstellung zu verschaffen.

So ist es kein Wunder, daß neben den Wissenschaftern auch die Künstler und die künstlerisch tätigen Lehrpersonen an diesem Teil der experimentellen Phonetik besonderes Interesse äußern.

Den Anlaß zu der vorliegenden Untersuchung gab Prof. Panconcelli-Calzia, der Direktor des Phonetischen Laboratoriums in Hamburg. Es wurde daraufhin ein Dramenbruchstück (»Parzenlied« aus Goethes »Iphigenie auf Tauris«, Akt IV, letzte Szene) bestimmt, das für die Ver-

[1]) Behrendsohn u. Heinitz, Untersuchungen zur Tonbewegung in gesprochenen Versen. Vox 1922, H. 1/2, S. 18. — Heinitz, Die Sprechtonbewegungen in Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire«. Vox 1925, H. 1, S. 1. — Heinitz, Musikalisch-dynamische Textauslese in färöischen und färöisch-dänischen Reigentänzen. Festschrift Hugo Pipping. Helsingfors 1924, S. 160. — Peters, *Researches on phonetics made under the auspices of the Carnegie trust for the universities of Scotland*. Nr. 4. Vox 1914, H. 4, S. 180. — Peters, Die Auffassung der Sprechmelodie. Leipzig 1924. — Poirot, Über die rhythmischen Pausen im Vortrag und deren experimentelles Studium. Skandin. Archiv f. Physiol. 1923, XLIII, S. 120.

gleichsarbeit von möglichst vielen Schauspielerinnen oder sonstigen Sprechern in den Schallplattenapparat hineingesprochen werden sollte.

Äußere Umstände machten dabei zunächst eine Beschränkung auf vier Sprecherinnen nötig, Frau Hilde Knoth vom Deutschen Schauspielhaus Hamburg, Platte Nr. 167; Fräulein Marianne Wentzel vom Thaliatheater Hamburg, Platte Nr. 168; Frau Maria Eis vom Thaliatheater Hamburg, Platte Nr. 169, und Frau Vilma Mönckeberg-Kollmar, Lektorin für Sprechkunst an der Universität Hamburg, Platte Nr. 170. Die Platten wurden für das Laboratoriumsarchiv durch Prof. Panconcelli-Calzia in Berliner Schrift aufgenommen. Zur Einstellung der richtigen Umdrehungszeit befindet sich auf Platte Nr. 168 im inneren Ring eine Aufnahme des Stimmpfeifentons $a^1 = 435$ v. d. Die Platten sollten während der deutschen Theaterausstellung in Magdeburg 1927 (Maske Magdeburg) dortselbst vorgeführt werden.

Ein nur subjektives Hören und Vergleichen der einzelnen Auffassungen des gesprochenen Stücks vermag dem Kritiker selbstverständlich schon eine Fülle von Beobachtungsmöglichkeiten zu bieten. Die Wissenschaft muß indessen bestrebt sein, diese Vorteile dadurch noch zu vergrößern, daß sie die hörbaren Geschehnisse an entsprechenden sichtbaren Darstellungen dauernd kontrollierbar aufweist.

Mit dieser wissenschaftlichen Marschroute gilt es, in rationeller Weise geeignete Methoden anzubahnen, die auch den weitestgehenden Anforderungen einer exakt vergleichenden Ästhetik gesprochener Denkmäler bis zu der natürlichen Begrenzung dieses Aufgabenkreises entsprechen.

Inwieweit kann das mit Aussicht auf genügende Zuverlässigkeit geschehen?

Die sprachliche Ausdrucksbewegung im Sinne einer Mitteilung oder eines affektiven Erlebnisses auf Grund innerer oder äußerer Motive stellt sich uns akustisch dar, und zwar künstlich zerlegbar in die Faktoren: Intensität, Klangfarbe, Stimmfarbe, Tonbewegung und Dauer.

Die zuverlässige Aufzeichnung und Auswertbarkeit dieser Faktoren im experimentalphonetischen Sinne ist dem Grade nach verschieden. Bei allen Ergebnissen ihrer Interpretation darf man zunächst nicht vergessen, daß man wohl die gennemische, aber nicht die genetische Seite des Problems erfaßt, mit anderen Worten, man vergleicht das akustisch wahrnehmbare Erzeugnis eines phonetischen Vorgangs, nicht aber den psychophysischen Kraftlinienprozeß des Vorgangs selbst.

Aber auch das physikalisch meßbare Erzeugnis muß mit Vorsicht bewertet werden. Durch das Medium der Aufnahmemembran entsteht durchweg die Gefahr der Verfälschung der Komponenten Intensität, Klangfarbe und Stimmfarbe.

Für eine vergleichende Ästhetik auf exakter Materialgrundlage sind das allerdings wesentliche Ausfälle. Im Interesse einer größeren Zuverlässigkeit haben wir diese Ausfälle hier aber in Kauf genommen und uns beschränkt auf die Behandlung der Tonbewegung und der zeitlichen Verhältnisse. Immerhin verbleiben uns von den dynamischen und klanglichen Elementen noch jene, die durch die Vershebigkeit, durch die Betonungsgesetze der deutschen Sprache und durch die über eine gewisse Grenze hinaus nicht veränderbaren Lautsymbole der Buchstabenschrift festgelegt sind. In keinem Sinne direkt erfaßbar bleiben die ästhetischen Schwankungswerte der seelischen Labilität, wie sie sich in dem Prozeß des künstlerischen Nacherlebens eines Werkes ja in nicht geringem Grade geltend machen.

Tonbewegung und Dauer sind am wenigsten abhängig von den Eigenheiten einer mechanischen Aufzeichnung und einer genügend sicheren Interpretation.

Bei weniger umfangreichen Texten geschieht die Errechnung der Tonbewegungs- und Dauerwerte am genauesten durch kymographische Übertragung und durch Ausmessung an dem Meyerschen Tonhöhenmeßtisch bzw. dem Komparator. Man erhält dadurch eine ideale Tonbewegungskurve, die also alle tonlichen Zwischenstufen aufweist, wie sie dem Sprechtonverhalten eigen sind. Mangels des aus einer solchen Kurve nicht ablesbaren dynamischen Gipfels (im subjektiven oder objektiven Sinne) ist diese Methode aber für die Zwecke der ästhetischen Vergleichung nicht besonders brauchbar. Auch die Benutzung eines (vom Versuchsleiter oder der Versuchsperson bedienten) elektrischen Schreibers birgt wesentliche Übelstände für die störungslose Aufnahme sowohl als für die Zuverlässigkeit in bezug auf Synchronismus.

Wir entschieden uns daher für die Methode der subjektiven Transskription der Sprechtonbewegung von der Schallplatte, d. h. die Sprechtonbewegung wurde durchgehends auf die für das Ohr unzweifelhaft hervortretenden Tonpunkte, und danach (mit durchschnittlicher Genauigkeit bis zu halben Tonstufen, wie frühere Eichungen des Ohrs ergaben) in Musiknoten aufgezeichnet.

Ebenso wurden die Einsatzzeiten der einzelnen Vershebungen nach der Stoppuhr (mit durchschnittlicher Genauigkeit bis zu 0,2 Sekunden) festgelegt.

Für bestimmte Aufgaben der experimentellen Phonetik genügt das Maß von Fünftelsekunden nicht. In dem vorliegenden Falle sind die Differenzen zwischen den einzelnen Versuchspersonen in ihrer Textauffassung aber so groß, daß eine Bewertung nach den sonst üblichen Hundertstelsekunden die Übersicht unnötig erschwert hätte.

Die Fehlergröße für die Bestimmung der Gesamtdauer beträgt wahrscheinlich wegen der Unregelmäßigkeiten des Uhrwerks von 0,9—1,4%.

Tonbewegungsverhältnisse.

Die folgenden Tafeln und Tabellen geben uns Aufschluß über das tonliche Verhalten der gesprochenen Reize.

Tafel I zeigt die Tonbewegungen der einzelnen Versuchspersonen in Noten aufgezeichnet, Tafel II die gleichen Bewegungen in fortlaufenden Kurven. Die Gesamtdauer jeder Sprecherin wurde auf den Wert 100 reduziert, so daß nunmehr die zueinander gehörenden Textstellen genau wie in einer Partitur untereinander stehen.

Tafel I. Die Zahlen über dem Text sind Silbenordnungszahlen. Die senkrechten Striche gliedern den Text nach »Sinngruppen«.

Tafel II. Die hier dargestellten Tonbewegungskurven wurden nach verschiedenen Richtungen hin untersucht und verglichen.

Der erste Vergleich galt der Bewegungsrichtung innerhalb, bzw. am Ende aller mehrsilbigen Textwörter. Es sollte auf diese Weise der »Wortton« beobachtet werden, der sich in isoliert gesprochenen Wörtern innerhalb der deutschen Bühnenaussprache nach zahlreichen Voruntersuchungen durchweg steigend-fallend (dabei tiefer fallend als steigend) verhält. Innerhalb einer Satztonbewegung (die in gerader Stellung durchweg eine »erweiterte Worttonkurve« zeigt) wird der Wortton bis zu einem gewissen Grade kompensiert. Es sollte nun an unserem Material (Parzenlied) nachgewiesen werden, welchen Einfluß gegebenenfalls das künstlerische Sprechen bei verschiedenen Interpreten auf den Gesamtverlauf der Worttonbewegungen haben kann. Als Ergebnis fand sich:

Von 74 mehrsilbigen Wörtern wurden 32, also rund 43% von allen vier Sprecherinnen mit gleichsinniger Bewegungsrichtung gesprochen. Hiervon verliefen 26 Endungen »fallend«. Die übrigen blieben auf gleicher Tonhöhe (Kompensation durch Eingliederung in einen Satz) stehen. Dabei kamen 13 gleichsinnige (fallende) Sinngliedendungen auf die Interpunktionsschlüsse, Punkt (6 von 7), Doppelpunkt (1 von 1), Ausrufungszeichen (1 von 2), Semikolon (0 von 1), Komma (5 von 6). Ein Steigen des Tons (schulmäßiges »Heben«) am Interpunktionseinschnitt, beispielsweise beim Komma, kam überhaupt nicht vor. Zu Beginn einer Sinnperiode stimmten die vier Sprecherinnen in bezug auf den Wortton nur sechsmal überein. Von den 294 mehrsilbigen Wörtern, die unsere Versuchspersonen sprachen, endeten 99 (rund 34%) auf gleicher Höhe, 191 (65%) fallend, 2 (1%) steigend. Daraus ergibt sich für unseren Fall, daß das künstlerische Sprechen in bezug auf Worttonbewegung den physiologischen Bedingungen der Phonetik folgt und sich in dieser Komponente vom profanen Sprechen nicht unterscheidet.

Eine Zwischenstufe zwischen dem Wort- und dem Satzton bilden die Worttonkontraste innerhalb einzelner Verspaare, z. B. »fürchte« und »Menschengeschlecht«. Solcher Kontrastpaare wurden 17, also im ganzen 17 mal 4 = 68 untersucht. In nur 7 Fällen (10%) stand das Kontrastwort in seiner Betonungssilbe höher als das vorangehende, in 9 Fällen (13%) gleich hoch, in 52 Fällen (77%) tiefer. Dabei beträgt die durchschnittliche Größe des überwiegenden Falltons = 6 Halbtöne, die des überwiegenden Steigetons aber nur = 2,4 Halbtöne. Ein ähnliches Verhalten der »Gruppentonbewegung« (Kontrastprinzip) wurde von uns auch an phonetischem Material aus profangesprochenen Texten vielfach beobachtet. Daß es sich auch bei der Analyse musikalischer Tonbewegungen innerhalb eines umfangreichen Materials fand, scheint uns hier besonders bemerkenswert. Die Ursache für solche Erscheinungen wird in einer physio-psychologischen Gesetzmäßigkeit zu suchen sein, der Sprecher und Sänger bzw. Dichter und Komponist unbewußt unterworfen sind.

Für den Satzton gibt es in seinen Grundzügen die sieben Möglichkeiten (wovon in unserem Untersuchungsmaterial die folgende, eingeklammerte Prozentanzahl von Fällen vorkommt): 1. »keine Bewegung« (1,4%), 2. »nur steigend« (4,2%), 3. »nur fallend« (24,9%), 4. »steigend-fallend gleich« (8,3%), 5. »fallend-steigend gleich« (0%), 6. »mehr steigend als fallend« (4,2%), »mehr fallend als steigend« (57%).

Zählt man die »nur fallenden« mit den »mehr fallend als steigenden« Satztonbewegungen zusammen, wozu man zweifellos berechtigt ist, so kommen auf die »fallende Satztontendenz« 82% aller Fälle. Auch in diesem Verhalten dürfte kein wesentlicher Unterschied zwischen dem »künstlerischen« und dem »profanen« Sprechen zu finden sein.

Das Parzenlied besteht aus 41 Versen mit je zwei Hebungen. Es wurde nun untersucht, in welchem tonlichen Verhältnis das jeweils folgende Versende zu dem vorangehenden bei den einzelnen Sprecherinnen steht.

Dabei zeigten in 10 Versen die Aufnahmen gleiche (hiervon in 9 Versen fallende) Behandlung der Endungen. Im übrigen überwiegt auch hier die Tendenz einer fallenden Tonbewegung von Versende zu Versende. D. h. der jeweils vorangehende Vers steigt wohl zuweilen; der ihm folgende fällt am Ende aber durchschnittlich tiefer, als das Ende des vorangehenden gestiegen ist. In diesem Sinne stehen den zusammenaddierten Steigewerten von 65 Halbtönen (in 23 Fällen) die Fallwerte von 215 Halbtönen (in 83 Fällen) gegenüber. Hierbei unterscheiden sich aber nun die einzelnen Sprecherinnen wesentlich, worin wir ein zweckmäßiges Charakterisierungsmerkmal für die unterschiedliche künstlerische Auffassung der Aufgabe sehen.

Die Werte für die einzelnen Versuchspersonen sind:

Tabelle 1.

Versuchsperson	Summe in Halbtönen		Anzahl der Fälle		
	+	—	+	—	=
167	17	51	6	21	14
168	30	66	7	24	10
169	16	52	8	17	15 [1])
170	2	46	2	21	18
	65	215	23	83	57

Von den 23 Plusfällen stehen nur 7 nicht am Anfang einer neuen Sinngruppe. Das bedeutet, daß die Tonbewegungskurve innerhalb der Sinngruppen nicht etwa fallend-steigend, sondern steigend-fallend verläuft. Von den Tongleichheitsfällen stehen 26 im Anfang, die übrigen 31 im Verlauf einer Sinngruppe. Innerhalb dieser generellen Verhältnisse zeigen sich ebenfalls wieder starke persönliche Abweichungen, so z. B. wenn Versuchsperson (Vp.) 167 eine Sinngruppe mit + 11, Vp. 168 die gleiche aber mit — 3 Halbtönen beginnt. Dieser herausgegriffene Fall gibt allerdings zugleich die höchste Streuung der vier Sprecherinnen an einem Sinngruppenanfang.

Aus der obigen Tabelle (1) ersehen wir aber, daß sich Steigen (+) und Fallen (—) zueinander verhalten wie:

Tabelle 2.

Versuchsperson	Halbtonsummen + —	Anzahl der Fälle + —
167	1 : 3,0	1 : 3,5
168	1 : 2,2	1 : 3,4
169	1 : 3,1	1 : 2,0
170	1 : 23,0	1 : 11,0

Dabei beträgt im Durchschnitt jedes steigende Intervall:

Tabelle 3.

Versuchsperson			
167	168	169	170
3,0	4,3	2,0	1,0
Jedes fallende Intervall:			
2,4	2,8	3,0	2,2 Halbtöne

[1]) Die Versuchsperson hat einen Vers bei der Aufnahme ausgelassen.

Vergleicht man nach diesen Werten die Leistungen etwa der Vpn. 167 und 170, ja überhaupt der Vp. 170 mit den anderen, so ergibt sich sofort die Wahrscheinlichkeit, daß es sich hier um eine völlig andere Auffassung der Aufgabe gehandelt haben muß. Diese Annahme wird dadurch bestätigt, daß Vp. 170, Frau Vilma Mönckeberg, nach ihrer Aussage mit voller Absicht bestrebt ist, zu einer Interpretationsweise auf tonlichem Gebiet zu gelangen, die von der bisher landläufigen Behandlung solcher Aufgaben möglichst abweicht.

Noch aussichtsreicher in dieser Beziehung ist die Vergleichung von Tonumfang und Gipfelung (Höchstton) in den einzelnen Strophen, wie wir aus der folgenden Tabelle (4) ersehen:

Tabelle 4.

Tonumfang.

Versuchs-person	Strophe						Summe in Halbtönen
	I	II	III	IV	V	VI	
167	9	12	13	16	14	15	79
168	9	11	18	15	12	15	80
169	12	9	17	15	12	8	73
170	10	7	9	10	8	4	48
Summe	40	39	57	56	46	42	280

Uns fällt sofort auf, daß die Gesamtziffern von Strophe I bis III und IV steigen (40—57), und darauf wieder abnehmen (56—42).

Das gleiche Verhältnis findet sich auch innerhalb der Werte jeder einzelnen Vp. mit Ausnahme von Vp. 170. Diese Vp. verzichtet auf ein An- und Abschwellen der Tonbewegungsbreite, also auf ein Mittel, das im allgemeinen zur affektiven Unterstreichung des Inhalts einer Dichtung sehr gebräuchlich ist. So beträgt denn auch der zusammenaddierte Umfang aller sechs Strophen bei Vp. 170 nur 48 gegenüber beispielsweise 80 Halbtönen bei Vp. 168. Die beiden Vpn. 167 und 168 gleichen sich in dieser Beziehung in den Strophen I und IV sowie in der Endsumme (79, 80). Aber die Entwicklung ist bei Vp. 167 stetiger, beherrschter, bei Vp. 168 dagegen viel sprunghafter, was sich auch beim Anhören beider deutlich bemerkbar macht. Ähnlich ist das Verhalten zwischen Vp. 168 und 169. Darüber hinaus bildet aber Vp. 169 zu Vp. 167 wieder einen geraden Gegensatz, indem sie zwar auch die Modulationsbreite von Strophe zu Strophe entwickelt (von II zu III sogar in einer starken Steigerung), dabei aber doch gerade den umgekehrten Weg geht wie Vp. 167. Bei Vp. 167 finden sich sozusagen zwei steigende Modulationsstaffeln (9—16, 14—15 Halbtöne), bei Vp. 169

dagegen zwei fallende (12—9, 17—8). Hierbei offenbaren sich also deutlich die persönlichen Eigenheiten einer künstlerischen Sprechleistung, und es ist wohl zu vermuten, daß man aus solchen Betrachtungen viel Nutzen ziehen könnte für die exakten Grundlagen einer vergleichenden Ästhetik.

Gleichermaßen interessant sind die Intervallabstände der Gipfelnoten in den einzelnen Strophen im Verhältnis zur Gipfelnote in der I. Strophe. Vp. 167 bringt es hierin bis zu einem Plus von 7, Vp. 169 bis zu einem Minus von 6 Halbtönen. Das ist immerhin eine entschiedene Kulmination, wenn auch entgegengesetzter Auffassung. Vp. 168 dagegen bleibt in den Strophen II bis IV auf gleicher Gipfelhöhe (+ 3) und läßt damit eine eigentliche Gipfelwirkung in der Tonhöhenbewegung, wie man sie etwa in jedem gut gebildeten musikalischen Thema beobachten kann, überhaupt nicht aufkommen. Ähnlich kommen auch bei Vp. 170 solche Gipfel nicht zur Geltung.

Bemerkenswert ist ferner, daß z. B. Vpn. 167, 168, 169 ihren tiefsten Tonpunkt erst gegen das Ende hin erreichen, daß er bei Vp. 170 aber schon in Strophe I (als Gleitton auf »gefällt«) steht. Es können sich nun ferner die Gipfel von Sinngruppe zu Sinngruppe positiv oder negativ verändern. Auch hierbei zeigt jede unserer Vp. ein eigenartiges Verhalten.

So ergeben sich z. B. als Mittelwerte für die einzelnen Sinngruppen:

Tabelle 5.

Versuchsperson	167	168	169	170
—	4,5	4,6	3,5	3,6
+	4,5	4,0	2,2	2,1

Hierbei bilden die vier Vpn. also deutlich zwei getrennte Gruppen.

Es sei nun noch gezeigt, wie sich die Gipfel der folgenden Sinngruppen verhalten zu der schon in der ersten Sinngruppe erreichten Gipfelnote. Danach kann man dann eventuell von einer »tiefgelagerten« oder »hochgelagerten tonlichen Exposition« beim künstlerischen Interpretieren sprechen. Als Endsummen ergeben sich:

Tabelle 6.

Versuchsperson	167	168	169	170
+	88	24	52	9
—	4	24	3	24

Diese Zahlen sind außerordentlich lehrreich. Die Vpn. 167 und 169 haben »tiefgelagerte Exposition« (sie bewegen sich positiv darüber hinaus). Bei Vp. 170 ist es gerade umgekehrt. Vp. 168 zeigt überhaupt kein ausgesprochenes Verhalten in dieser Beziehung. In welchem Sinne das auf den Hörer wirken muß, ist ohne weiteres verständlich. Von Belang ist hier ferner das genauere Verhältnis zwischen Minus und Plus:

Tabelle 7.

Versuchs-person	167	168	169	170
1 :	22,0	1,0	17,3	0,4

Danach berühren sich hier die Vpn. 168 und 170 sowie 167 und 169 paarweise am nächsten. Eine künstlerische Wertung soll mit diesen Feststellungen natürlich nicht verbunden sein.

Wir gehen damit zum zweiten Teil unserer Untersuchung über, zum

Verhalten der Dauer.

Die absoluten Zeiten für die einzelnen Sprechleistungen der vier Vpn. waren der Reihe nach:

143,0; 108,6; 155,2; 144,0 Sekunden.

Vp. 169 hat in der letzten Strophe einen Vers irrtümlich ausgelassen. Um ihre Dauerwerte mit denen der übrigen Vpn. vergleichen zu können, wurde sie mit 4,8 Sekunden mehr (also bis auf 160 Sekunden) belastet. Alle Dauerverhältnisse wurden zum Zweck besserer Vergleichsmöglichkeit auf 100 bezogen. Hierbei entstand aber durch Abrundung der rechnerischen Werte eine Differenz bis zu etwa 3%. Diese Differenz wurde am Ende (durch Marke gekennzeichnet) der Zeitwertdarstellung verrechnet. In diesem Gebiet müssen wir also mit einem Fehler rechnen, der indessen nicht so groß ist, daß er die unten erläuterten einzelnen Ergebnisse ihrem Charakter nach verändern würde.

Tafel III zeigt eine Generalübersicht über die partiellen Dauerverhältnisse innerhalb der einzelnen Sprechleistungen, wobei die absoluten Werte wieder zwecks besserer Vergleichsmöglichkeit auf 100 bezogen werden. Die einzelnen Strophenschlüsse sind durch Leitlinien miteinander verbunden.

Betrachten wir zunächst kurz die Dauer der drei Doppelverse in der I. Strophe, genauer die verbrauchten Zeiten zwischen der jeweils ersten und vierten Vershebung, also von »fürch-« bis »schlecht«, »hal-« bis »Herr-« und »kön-« bis »fällt«.

Im Sinne einer mechanischen Skansion müßten die drei Zeitstrecken gleich lang sein, also je eine fiktive Größe von 1 bilden[1]). In Wirklichkeit ergeben sich aber für die drei Strecken folgende Abweichungen von dieser Einheit nach oben (größer als 1) und unten (kleiner als 1):

[1]) Vgl. Heinitz, Die Bewertung der Dauer in phonetischen Aufnahmen. Vox 1921, H. 4, S. 153.

dagegen zwei fallende (12—9, 17—8). Hierbei offenbaren sich also deutlich die persönlichen Eigenheiten einer künstlerischen Sprechleistung, und es ist wohl zu vermuten, daß man aus solchen Betrachtungen viel Nutzen ziehen könnte für die exakten Grundlagen einer vergleichenden Ästhetik.

Gleichermaßen interessant sind die Intervallabstände der Gipfelnoten in den einzelnen Strophen im Verhältnis zur Gipfelnote in der I. Strophe. Vp. 167 bringt es hierin bis zu einem Plus von 7, Vp. 169 bis zu einem Minus von 6 Halbtönen. Das ist immerhin eine entschiedene Kulmination, wenn auch entgegengesetzter Auffassung. Vp. 168 dagegen bleibt in den Strophen II bis IV auf gleicher Gipfelhöhe (+ 3) und läßt damit eine eigentliche Gipfelwirkung in der Tonhöhenbewegung, wie man sie etwa in jedem gut gebildeten musikalischen Thema beobachten kann, überhaupt nicht aufkommen. Ähnlich kommen auch bei Vp. 170 solche Gipfel nicht zur Geltung.

Bemerkenswert ist ferner, daß z. B. Vpn. 167, 168, 169 ihren tiefsten Tonpunkt erst gegen das Ende hin erreichen, daß er bei Vp. 170 aber schon in Strophe I (als Gleitton auf »gefällt«) steht. Es können sich nun ferner die Gipfel von Sinngruppe zu Sinngruppe positiv oder negativ verändern. Auch hierbei zeigt jede unserer Vp. ein eigenartiges Verhalten.

So ergeben sich z. B. als Mittelwerte für die einzelnen Sinngruppen:

Tabelle 5.

Versuchsperson	167	168	169	170
—	4,5	4,6	3,5	3,6
+	4,5	4,0	2,2	2,1

Hierbei bilden die vier Vpn. also deutlich zwei getrennte Gruppen.

Es sei nun noch gezeigt, wie sich die Gipfel der folgenden Sinngruppen verhalten zu der schon in der ersten Sinngruppe erreichten Gipfelnote. Danach kann man dann eventuell von einer »tiefgelagerten« oder »hochgelagerten tonlichen Exposition« beim künstlerischen Interpretieren sprechen. Als Endsummen ergeben sich:

Tabelle 6.

Versuchsperson	167	168	169	170
+	88	24	52	9
—	4	24	3	24

Diese Zahlen sind außerordentlich lehrreich. Die Vpn. 167 und 169 haben »tiefgelagerte Exposition« (sie bewegen sich positiv darüber hinaus). Bei Vp. 170 ist es gerade umgekehrt. Vp. 168 zeigt überhaupt kein ausgesprochenes Verhalten in dieser Beziehung. In welchem Sinne das auf den Hörer wirken muß, ist ohne weiteres verständlich. Von Belang ist hier ferner das genauere Verhältnis zwischen Minus und Plus:

Tabelle 7.

Versuchs-person	167	168	169	170
1 :	22,0	1,0	17,3	0,4

Danach berühren sich hier die Vpn. 168 und 170 sowie 167 und 169 paarweise am nächsten. Eine künstlerische Wertung soll mit diesen Feststellungen natürlich nicht verbunden sein.

Wir gehen damit zum zweiten Teil unserer Untersuchung über, zum

Verhalten der Dauer.

Die absoluten Zeiten für die einzelnen Sprechleistungen der vier Vpn. waren der Reihe nach:

143,0; 108,6; 155,2; 144,0 Sekunden.

Vp. 169 hat in der letzten Strophe einen Vers irrtümlich ausgelassen. Um ihre Dauerwerte mit denen der übrigen Vpn. vergleichen zu können, wurde sie mit 4,8 Sekunden mehr (also bis auf 160 Sekunden) belastet. Alle Dauerverhältnisse wurden zum Zweck besserer Vergleichsmöglichkeit auf 100 bezogen. Hierbei entstand aber durch Abrundung der rechnerischen Werte eine Differenz bis zu etwa 3%. Diese Differenz wurde am Ende (durch Marke gekennzeichnet) der Zeitwertdarstellung verrechnet. In diesem Gebiet müssen wir also mit einem Fehler rechnen, der indessen nicht so groß ist, daß er die unten erläuterten einzelnen Ergebnisse ihrem Charakter nach verändern würde.

Tafel III zeigt eine Generalübersicht über die partiellen Dauerverhältnisse innerhalb der einzelnen Sprechleistungen, wobei die absoluten Werte wieder zwecks besserer Vergleichsmöglichkeit auf 100 bezogen werden. Die einzelnen Strophenschlüsse sind durch Leitlinien miteinander verbunden.

Betrachten wir zunächst kurz die Dauer der drei Doppelverse in der I. Strophe, genauer die verbrauchten Zeiten zwischen der jeweils ersten und vierten Vershebung, also von »fürch-« bis »schlecht«, »hal-« bis »Herr-« und »kön-« bis »fällt«.

Im Sinne einer mechanischen Skansion müßten die drei Zeitstrecken gleich lang sein, also je eine fiktive Größe von 1 bilden[1]). In Wirklichkeit ergeben sich aber für die drei Strecken folgende Abweichungen von dieser Einheit nach oben (größer als 1) und unten (kleiner als 1):

[1]) Vgl. Heinitz, Die Bewertung der Dauer in phonetischen Aufnahmen. Vox 1921, H. 4, S. 153.

Tabelle 8.

Versuchsperson 167	168	169	170	Summe
0,8	0,7	0,8	0,7	3,0
1,2	1,1	1,0	1,2	4,5
1,0	1,2	1,2	1,1	4,5

Man erkennt schon an dieser Stichprobe, daß von einer Skansion »im gleichen Takt« keine Rede ist, sondern daß sich die subjektivierenden Momente des »Rhythmus« (Rhythmus im eigentlichen Sinne!) derart geltend machen, daß der Anfang der Strophe von allen vier Vpn. beschleunigt gelesen wurde.

Betrachtet man in diesem Sinne auch die übrigen Doppelvers- und Verslängen in unserem Material (Tafel III), so sieht man, daß gleich lange Zeiten für benachbarte Verse überhaupt kaum vorkommen.

Nicht anders verhält es sich mit der Strophendauer. Auch hierbei legten wir zunächst wieder den Wert 1 zugrunde, um daran die Einzelleistungen abzumessen. Die ideelle Dauer des ganzen Gedichts wurde gleich 100 gesetzt. Die einzelnen Strophen sind verschieden lang. Auf die einzelnen entfielen nach ihrem Textlängenverhältnis die Werte:

14,63 12,20 17,07 24,40 17,07 14,63.

Die Vp. 167 z. B. brauchte aber für die erste Strophe nicht 14,63, sondern nur 10,1 Einheiten, also, auf den Wert 1 reduziert: 10,1 dividiert durch 14,63 = 0,7. Damit weist sie dann gegenüber dem »Skansionswert« eine Beschleunigung von 0,3 auf. So sind die Werte in der folgenden Tabelle zu lesen:

Tabelle 9.

Versuchsperson	Strophe I	II	III	IV	V	VI
167	0,7	0,6	0,9	0,8	1,1	1,9
168	0,8	0,8	0,9	1,1	1,1	1,3
169	1,0	0,7	1,0	0,8	1,1	1,4
170	0,9	0,9	0,9	0,9	1,1	1,3
Summe	3,4	3,0	3,7	3,6	4,4	5,9

Diese Übersicht ist sehr lehrreich. Bis einschließlich Strophe IV zeigt sie eine Beschleunigung, dann eine Verlangsamung gegenüber dem »Skansionswert«. Die Werte für Strophe VI sind etwa um 10% zu hoch wegen der eingangs erwähnten Ausgleichung der Abrundungsdifferenzen. Die Charakteristik leidet darunter also noch nicht.

Wir stellen einwandfrei fest, daß alle vier Vpn. ihr Tempo gegen das Ende hin verlangsamt haben.

Wie würden sich aber wohl Sprecher in diesem Sinne verhalten, die zu einer künstlerischen Auffassung weder fähig noch veranlaßt waren? Zur Beantwortung dieser Frage wurden vier neue Vpn. (Dilettanten) herangezogen. Wir erhielten folgende Werte (auf 1 bezogen):

Tabelle 10.

Versuchs-person	Strophe					
	I	II	III	IV	V	VI
A	0,9	1,0	1,0	1,1	0,9	1,1
B	0,9	0,9	1,0	1,0	1,1	1,1
C	0,8	0,9	1,0	1,0	1,1	1,2
D	0,9	1,0	1,1	1,0	1,1	0,9
Summe	3,5	3,8	4,1	4,1	4,2	4,3

Die Tendenz einer Verlangsamung gegen das Ende bleibt erhalten, ist aber noch nicht so ausgeprägt.

Die gleichen vier Vpn. sollten nun versuchen, das Gedicht »mit künstlerischem Pathos« zu lesen. Ergebnis:

Tabelle 11.

Versuchs-person	Strophe					
	I	II	III	IV	V	VI
A	1,1	1,1	0,9	0,9	0,9	1,1
B	1,0	0,8	0,9	0,8	1,1	1,4
C	1,0	0,9	0,9	1,0	1,2	1,0
D	1,0	1,0	0,9	1,0	1,1	1,0
Summe	4,1	3,8	3,6	3,7	4,3	4,5

Es wird nunmehr langsamer begonnen, dann gegenüber dem »Profansprechen« beschleunigt, schließlich wieder retardiert. Die absoluten Zeiten dieser vier Vpn. zeigten ebenfalls bei dem Versuch, mit Ausdruck zu sprechen, bis auf die letzte Vp. eine Zunahme.

Tabelle 12.

Profan	49,8	47,6	60,2	65,8
Mit Ausdruck . . .	61,2	75,8	66,0	61,6

Alle diese Größen bleiben erheblich hinter denen der künstlerischen Sprecherinnen (108 bis 160 Sekunden) zurück.

Nach diesen Ergebnissen müssen die Elemente der künstlerischen Gestaltung in bezug auf die willkürliche oder unwillkürliche Verteilung der Zeitspannen schon im Nichtkünstler vorhanden sein. Wie man sich

bewußt gegen solchen »biologischen Zwang« im Sinne einer bestimmten »Sprechstilrichtung« oder »Manier« auflehnen kann, beobachten wir vielleicht recht gut bei Vp. 170. Von allen Werten der übrigen Vpn. zeigt sie in bezug auf Zeitverteilung die größte, allerdings wohl gewollte »Monotonie«, wie wir es ähnlich an dieser Vp. schon bei Behandlung der Tonbewegung festgestellt haben.

Betrachtet man das Parzenlied in bezug auf seine »immanente Dynamik«, d. h. daraufhin, wie, dem Sinne des Textes nach, einzelne Versglieder besonders hervorgehoben werden müßten, so findet man darin eine architektonische Periodizität, die weder aus der Vers-, Sinngruppen- noch Strophengliederung hervorgeht. So wäre zu lesen:

Es fürchte die Götter
das Menschengeschlecht!
Sie halten die Herrschaft —

wobei also der Stärkeakzent im Vers derart wechselt, daß er im Mittelvers auf der ersten Hebung steht. Ebenso:

Auf Klippen und Wolken
sind Stühle bereitet
um goldene Tische —

oder:

— erstickter Titanen,
gleich Opfergerüchen,
ein leichtes Gewölke.

oder:

stillredenden Züge
des Ahnherrn zu sehn.
So sangen die Parzen.

Dazwischen stehen jeweils Perioden, die in fünf aufeinanderfolgenden Versen den Hauptakzent auf der zweiten Hebung fordern, wenn man dem sprachlichen Sinne des Liedes nicht zuwiderhandeln will. Also:

— in ewigen Händen
und können sie brauchen,
wie's ihnen gefällt.

Der fürchte sie doppelt,
den je sie erheben.

oder:

es horcht der Verbannte
in nächtlichen Höhlen,
der Alte, die Lieder,
denkt Kinder und Enkel
und schüttelt das Haupt.

Diese nachfolgend in der Versanzahl dargestellte Periodizität wird einmal durch eine Zweier-, einmal durch eine Vierergruppe unterbrochen.

Versperioden nach den Hauptakzenten:
3 5 3 2 5 3 4 3 5 3 5

Es wäre vielleicht lohnend, in diesem Sinne einmal Dichtwerke in größerer Anzahl zu untersuchen, um für den Urheber eventuell typische Merkmale architektonischen Charakters zu finden.

Setzt man den Skansionsdauerwert der einzelnen Dreier-, Fünfer- usw. Gruppen gleich 1, so ergeben sich hierzu im einzelnen folgende Verhältnisse für die wirkliche Dauer:

Tabelle 13.

Versuchsperson	3	5	3	2	5	3	4	3	5	3	5
167	0,7	0,5	0,9	0,9	0,9	0,8	0,7	1,2	1,2	1,4	1,8
168	0,8	0,7	1,0	1,0	0,8	1,1	1,0	1,1	1,1	1,1	1,3
169	0,8	0,9	0,9	0,9	1,1	1,0	0,8	0,8	1,1	1,3	1,4
170	0,6	0,9	1,2	1,0	0,9	1,0	0,9	0,9	1,0	1,2	1,4
Sme	2,9	3,0	4,0	3,8	3,7	3,9	3,4	4,0	4,4	5,0	5,9

Hiernach ist insgesamt wieder der Anfang am meisten beschleunigt. Erst von der vierten Dreiergruppe an wird im Durchschnitt die Normaldauer bleibend erreicht.

Bei den einzelnen Sprecherinnen zeigen sich hier interessante Zusammenhänge, die man leicht aus den Tabellenwerten ablesen kann. Danach erreichen z. B. Vpn. 168 und 170 die normale Einheitszeit früher als ihre Kolleginnen. In den aufeinanderfolgenden Werten offenbart sich sozusagen das rhythmische Spiel von unterschiedlichen Spannungszuständen. Auf jeden Fall kann dabei nicht mehr von einem metronomischen Takt die Rede sein. Es wäre übrigens interessant nachzuweisen, ob auch in der Musik »agogische Verschiebungen« in solcher Größe wie hier beim deklamatorischen Sprechen in Frage kommen können.

Zu behandeln bleibt uns noch die Länge der »Pausen«. Diese wurde im strengen Sinne durch unsere Zeitmarken nicht erfaßt. Wir maßen durchgehends die Zeitwerte von der letzten bis zur ersten Hebung des nachfolgenden Verses. Hierin sind dann die eigentlichen Pausen enthalten. Ob es sich im phonetischen Sinne, also in bezug auf den physiologischen Akt der Artikulation, um Pausen handelt, steht hier nicht zur Diskussion. Nach den Interpunktionen unterschieden wir 1. Punktpausen, 2. Ausrufzeichen-, 3. Doppelpunkt-, 4. Komma-, 5. Semikolonpausen und, als interpunktionslose, 6. rhetorische Pausen. Über

Pausen in diesem Sinne hat bereits Poirot[1]) gearbeitet. Mit Poirot zusammen hat auch F. Brunot Messungen der übrigen quantitativen Gliederung eines von ihm selbst gesprochenen Flaubert-Textes vorgenommen. Poirot findet drei Kategorien von Pausen: 1. bei schwerer Interpunktion, 2. bei leichter Interpunktion (Trennung von Haupt- und Nebensatz), 3. Pausen für die rhythmische Gliederung innerhalb des Satzes. Nach F. Sarans Terminologie (deutsche Verslehre) wären das die »Kehren«, »Fugen« und »Gelenke«.

Wie steht es nun um die Pausenlänge bei unserm von den vier Vpn. gesprochenen deutschen Text in den einzelnen Poirotschen Kategorien?

Die folgende Tabelle zeigt die prozentualen Durchschnittswerte der Pausen nach Gattungen und Versuchspersonen geordnet:

Tabelle 14.

Versuchsperson	167	Rang	168	Rang	169	Rang	170	Rang	Summe	Rang
Punkt.	1,63	II	1,81	III	2,08	I	1,48	III	7,00	II
Ausrufzeichen . .	1,40	V	1,70	IV	1,76	III	1,54	I	6,40	III
Doppelpunkt . .	1,12	VI	2,39	I	0,38	II	1,26	VI	5,15	VI
Komma	1,62	III	1,55	V	1,62	IV	1,29	V	6,08	I
Semikolon . . .	3,22	I	2,02	II	2,01	II	1,54	II	8,79	I
Rhetorische Pause	1,60	IV	1,43	VI	1,58	V	1,40	IV	6,01	V
Summe	10,59		10,90		9,43		8,51			

Innerhalb von 33,33% aller markierten Zeitabstände kamen Pausen in Frage. Diese betreffenden Zeitabschnitte erlitten dadurch eine zeitliche Verzögerung von

Tabelle 15.

Versuchsperson	167	168	169	170
	12,59	12,62	14,15	5,03%

Danach hat Vp. 169 am meisten, Vp. 170 am wenigsten »mit Pausen gearbeitet«. Es ist aber nicht so, daß jede Pausenphase länger war als die durchschnittliche pausenlose. In 42% der Pausenfälle fand eine Verkürzung der »Pausenzeit« gegen die Durchschnittszeit zwischen zwei Hebungen statt. Die Verteilung dieser Fälle war bei den vier Vpn. annähernd gleich (28; 22; 25; 25%). Nur in 4 Fällen (von 28) stimmten die Sprecherinnen sämtlich mit einer Verkürzung überein. Es waren das die Textstellen zwischen:

1. Tische. — Erhebet (Punkt)
2. Zwist sich, — so stürzen (Komma)
3. Gäste — geschmäht (rhetor.)
4. geschändet — in nächtliche (rhetor.)

[1]) a. a. O.

Nach Tabelle 14 ordnen sich die durchschnittlichen Größenwerte der Pausenphasen in der Reihenfolge: Semikolon, Punkt, Ausrufzeichen, Komma, rhetorische Pause und Doppelpunkt. Bei den einzelnen Vpn. ist die Rangordnung aber eine andere. Daraus ergibt sich, daß unsere Vpn. beim (künstlerischen) Sprechen der zusammenhängenden Aufgabe (Parzenlied) den Poirotschen Kategorien in der Rangordnung nicht gefolgt sind.

Interessant ist die Beobachtung, daß beim Semikolon (»sangen die Parzen;«) mit Ausnahme von Vp. 168, alle drei übrigen längere (ihre überhaupt längsten!) Pausen machten als beim Doppelpunkt (»zu Bergen hinüber: aus Schlünden«). Hier hätte der Text der Auffassung nach also sehr gut ein kräftigeres Schlußzeichen vertragen.

Gleiche Einigkeit der Vpn. im Bewerten der Pause über den Durchschnitt gewöhnlicher Hebezeiten hinaus finden wir an noch fünf weiteren Stellen:

1. Gerichtes. — Sie aber (Punkt)
2. Titanen, — gleich Opfer ... (Komma)
3. geliebten — still redenden (rhetor.)
4. Lieder, — denkt Kinder (Komma)
5. Enkel — und schüttelt (rhetor.)

An allen solchen Stellen scheint also schon der Text ein für den Sprecher zwingendes Dauermoment zu enthalten, das dieser nicht negieren darf. Im übrigen zeigt unser Material, daß auch die Pausendauer gegen Schluß des Gedichtes hin zunimmt. Bei den rhetorischen Pausen steigt die Dauer von 2,7 auf 7,4 Einheiten (Silbe 78 bis Silbe 238), bei den Punktpausen beispielsweise von 2,6 auf 4,9 (Silbe 66 bis Silbe 208), bei den Kommapausen von 3,6 auf 5,6 Einheiten (Silbe 25 bis Silbe 232).

Für die Charakterisierung der einzelnen Vpn. ist es wesentlich, zu wissen, in welchem Maße ihre Pausenwerte labil sind, d. h. von dem errechneten Durchschnitt abweichen. Nach den in der Psychologie üblichen Methoden wurde als »wahrscheinliches Mittel der Streuung« (wahrscheinliche Streuung, dividiert durch die Wurzel aus der Anzahl von Fällen) errechnet:

Tabelle 16.

Versuchs-person	167	168	169	170
	0,18	0,39	0,66	0,24

Hiernach schaltet Vp. 169 am freisten, Vp. 167 am wenigsten frei mit den Pausenzeiten.

Mit diesen wesentlichsten Einzelfeststellungen müssen wir uns hier begnügen. Es fragt sich nur noch, ob man die Vpn. unter sich nicht nach dem jeweils gleichsinnigen (wenn auch nicht übereinstimmenden) Verhalten in gewissen Erscheinungen so ordnen kann, daß man eine Verwandtschaft in ihrer Auffassung erkennt. Allgemein erweisen sich

bei einer solchen Betrachtung die geringsten Unterschiede der Rei
nach beim Wortton, Strophenton, Wortkontrast und beim Tonnive
Etwas größer sind die Unterschiede bei der Verlangsamung des Spre
tempos der Sinngliedergipfelung, den Pausen, der Satzton- und
Verstonkurve. Die größten Gegensätze finden sich bei der Zu- u
Abnahme der Gipfelverhältnisse außerhalb der Sinngliedergipfelung.
Rahmen dieser »Tendenzbezirke« kommt es aber zu teilweise erh
lichen graduellen Unterschieden. Die höchste Übereinstimmung im T
verhalten zeigen die Vpn.-Paare 167/169, 168/170 und 168/169; die
ringste das Vpn.-Paar 167/170 (Hilde Knoth/Vilma Mönckeberg). A
dem subjektiven Eindruck nach stehen diese letzten beiden am weites
voneinander entfernt.

Beim Dauerverhalten stehen sich 167/170 dagegen am nächsten.
größte Diskrepanz ergibt sich hier zwischen 168/170 (Marianne Wen
Vilma Mönckeberg).

Fassen wir die Resultate dieser Arbeit kurz zusammen, so ergibt si

1. Die Methode der zahlenmäßigen Darstellung bestimmter Ein
erscheinungen (hier Tonverhalten und Dauer) beim künstlerischen S
chen führt zu einer Profilierung verschiedener Leistungen, die für äs
tische Vergleiche wertvolles Material bietet.

2. Als am meisten uniform, und daher für die Herauskehrung
persönlichen Verhaltens einer sprechenden Person weniger wesent
erwiesen sich die erarbeiteten Daten in bezug auf die Richtungstend
von Wortton und Strophenton, auf Worttonkontraste im Vers so
auf die Niveaudifferenz der Gipfeltöne in den einzelnen Strophen. Hie
das sprecherische Verhalten also offenbar weniger von einer bestimm
Auffassung abhängig als von der Formgebung des textlichen Urheb
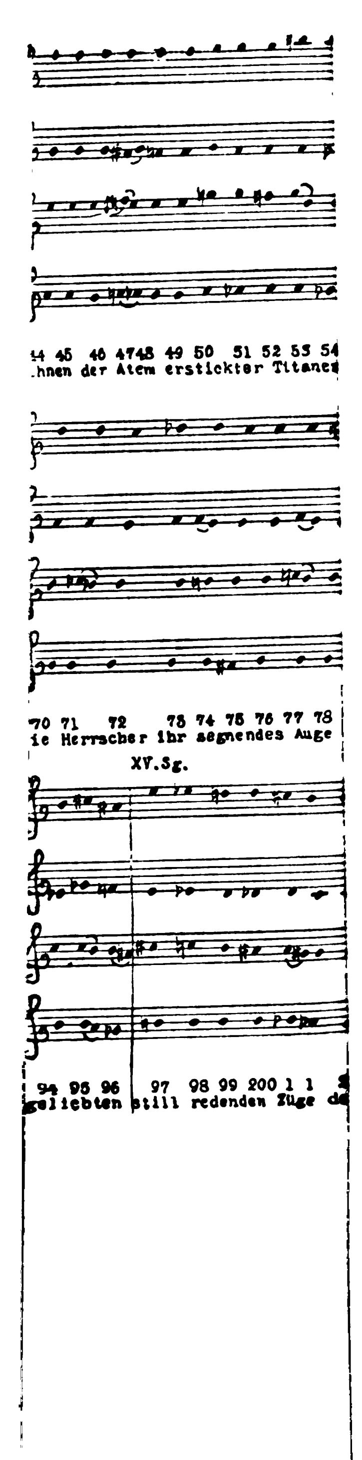
3. Innerhalb der unter 2. gemachten Einschränkungen lassen
graduellen Unterschiede stark gefärbte persönliche Züge erkennen

4. Erhebliche Unterschiede, die also die Charakteristik verschied
Interpreten erleichtern, zeigten sich in der Tonlage der einzelnen Stro
über dem tiefsten Ton der ersten Strophe, in der jeweiligen Gipfel
der Strophen, in der Tonhöhe der einzelnen Strophengipfel im Verhä
zum Gipfel der ersten Strophe, in der Verston- und der Satztonb
gung. Ebenso sind alle Dauerverhältnisse in dieser Beziehung wic

5. Die an den vier Vpn. beobachteten Dauerwerte weichen durc
ab von den ideellen Dauerverhältnissen einer schulmäßigen Skans
dauer der Versfüße, Verse und Strophen.

6. Von den vier Vpn. steht Vp. 170 in ihren Ergebnissen in
lichem Gegensatz zu den übrigen. Das entspricht ganz dem su
tiven Eindruck und wurde von der Vp. auch bewußt erstrebt.

Hi

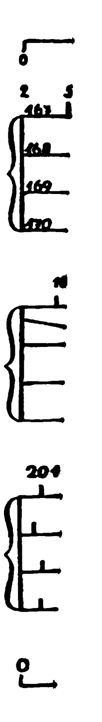

44 45 46 4748 49 50 51 52 53 54
.hnen der Atem erstickter Titanen
70 71 72 73 74 75 76 77 78
ie Herrscher ihr segnendes Auge
XV.Sg.
94 95 96 97 98 99 200 1 1
geliebten still redenden Züge de

Es fürchte die Götter das Me heben! Auf Klippen und Wolken sind Stühle bereitet

um goldene Tische. Erh bunden, gerechten Gerichtes. Sie aber, sie bleiben

in ewigen Festen an gol tanen, gleich Opfergerüchen, ein leichtes Gewölke.

Es wenden die Herrscher ihr segnendes chen Höhlen, der Alte, die Lieder, denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt.



langt: auf dem Theater will man die ...
Dichter reden hören. Ferner ist das Rollengedicht kein Dialog, die

dialogische Form bedeutet vielmehr eine Grenze des Rollengedichts. Im Dialog sprechen mehrere Personen zueinander, das Ineinander ihrer Reden führt den Fortschritt der Handlung herbei, denn jede neue Rede bringt eine neue Situation. Dagegen spricht im echten Rollengedicht nur eine Person und meist aus nur einer Situation und aus nur einer Stimmung heraus. Abgesehen von diesem Strukturunterschied, ist der Unterschied von Dialog und Einzelrede auch bedeutsam im Hinblick auf das Verhältnis des Dichters zu den Personen seiner Dichtung. Die eine Person, die das Rollengedicht vorträgt, kann dem Dichter in ganz anderer Weise nahestehen als die verschiedenen, oft gegensätzlich gestimmten Personen, auf die der Dramatiker seine Seele verteilen muß. Der Rollenheld wird leichter als der Dramenheld zum inneren Abbild des Dichters, er kann sogar in die Rechte des Dichters eintreten, indem er als Vermittler der Dichtung zugleich als ihr Verfasser erscheint, eine Illusion, die man im Drama, wo die einzelne Person nur Stücke, nicht das Ganze vorträgt, nie haben kann. Vom Dichter aus gesehen liegt das Problem des Rollengedichtes in der Frage: wie verhält sich der Rollenheld zum Dichter?

R. Lehmann unterscheidet (Poetik, 2. Aufl., 1919, S. 193 f.) zwischen Rollenlyrik und Maskenlyrik. Diese beiden brauchbaren, auch gebräuchlichen Ausdrücke möchte ich vermeiden, da ich den ganzen Komplex, der die Maskenlyrik mit einschließt, als Rollengedicht benannt habe. Mit Recht: der dem Theater entlehnte Begriff der Rolle sagt nichts aus über das innere Verhältnis des Schauspielers zu der Person, die er spielt. Ich gebrauche vielmehr auch hier ähnliche Ausdrücke wie anläßlich der Icherzählung (S. 40 ff.) und spreche von subjektiven und objektiven Rollengedichten. Damit sind nur die beiden Pole bezeichnet, zwischen denen es in der Praxis zahllose Übergänge gibt und zwischen denen auch ideell kein unvereinbarer Widerspruch besteht, denn die Einfühlung in eine fremde Seele ist nicht allein ein dichterisches, sondern ein persönliches Erlebnis, und das persönliche Erlebnis des Dichters ist niemals Wirklichkeit.

Im subjektiven wie im objektiven Rollengedicht redet der Dichter durch einen fremden Mund. Der Unterschied liegt darin, daß im ersten die Seele des Dichters sich nur in einen fremden Leib begibt, während er im zweiten sich selbst aufgibt. Im ersten beherrscht der Dichter seinen Gegenstand, im zweiten beherrscht sein Gegenstand ihn. Im subjektiven Rollengedicht ist die Rollenform nur ein loses Gewand, eine Maske, welche die persönliche und unmittelbare Empfindung des Dichters verhüllen soll. So ist es oft bei C. F. Meyer, dem Klassiker der Rollendichtung in der deutschen Literatur; als Novellist liebt Meyer die Icherzählung (vgl. Icherz. S. 35 f.), als Lyriker das Rollen-

gedicht. Seinem ersten Meisterwerk, »Huttens letzte Tage«, gibt die Mischung von Epik und Lyrik einen problematischen Charakter. Episch gestaltet ist die der Geschichte entlehnte Handlung, die jedoch nur durch das lyrische Medium von Erinnerung und Ahnung hindurchschimmert und als Rankenwerk die lyrischen letzten Tage des Helden umspinnt. Zeigen die episch-historischen Partien den wirklichen Hutten, so sind die lyrischen Partien das eigenste Gut des Dichters. Die Hinwendung zu deutschem Nationalbewußtsein hat der Dichter gerade damals erlebt, und der Zug des Leidens und Sterbens, der durch die Dichtung geht, dieser Sieg des Geistes über den zerfallenden Körper, das ist ein immer wiederkehrender Gegenstand von Meyers Dichtung, derart, daß F. F. Baumgarten (Das Werk C. F. Meyers) mit Recht von einem Totentanz spricht. Der Dichter wählte die letzten Tage seines Helden, weil sie seiner Stimmung entsprechende lyrische Situationen boten. Weshalb sprach der Dichter die Stimmung nicht unmittelbar aus, weshalb gab er einer im Kern epischen Dichtung diese lyrische Beigabe, die nun die Epik überwuchert? Mehrere, von Meyer dem Künstler und dem Menschen bedingte Einflüsse waren entscheidend. Ein Grund liegt in der plastischen Veranlagung des Dichters, der, was er darstellen wollte, im Bilde sehen mußte, der also die frei im Raume schwebende, von seinem Ich sich loslösende Stimmung auch gegenständlich verankern mußte. So ist hier die geschichtliche Überlieferung der Stamm, an dem Meyers Lyrik sich emporranken kann. Er gewinnt zugleich dichterischen und menschlichen Halt, indem er seine Empfindungen historischen Personen unterlegt. Es ist ein Zeichen von Schwäche, dieses Bedürfnis einer Maske. Die Maske aber macht frei, der Dichter gewinnt Distanz zu seinem Publikum, er kann sagen, was er fühlt, ohne daß man das Gesagte auf seine Person bezieht (vgl. Icherzählung S. 42 ff.).

Eine ähnliche Funktion hat die Rollenform bei Platen. In zwei seiner schönsten Balladen, »Der Pilgrim von St. Yust« und »Klaglied Kaiser Otto des Dritten«, ist historischen Personen eine Stimmung untergelegt, die zwar durch eine bestimmte historische Situation motiviert ist, die aber mit der Lebensstimmung des Dichters identisch ist. Die Absicht des Dichters liegt darin, sich in anderen wiederzufinden, sein Lebensgefühl durch Beispiele aus der Geschichte zu illustrieren. Anders als bei Meyer begegnet jedoch die Rollenform in Platens Lyrik nicht oft. Platen war eben in höherem Maße reiner Lyriker als Meyer, und die Rollenform bringt, wie später ausgeführt wird, einen epischen Zug in die Lyrik hinein.

Im subjektiven Rollengedicht ist der Dichter er selbst und doch ein anderer. Oft ist gerade der Wunsch, etwas anderes zu sein, eine

Wurzel der Rollenform. Es geht ein exotischer Zug durch das Rollengedicht, ein Zug, den man ebenso gut romantisch nennen könnte, wenn dieses Wort nicht schon zu vieldeutig und abgegriffen wäre. Bei Uhlands Flucht in das Mittelalter erkennt man den Dichter in der Verkleidung eines Schäfers, Mönchs, Ritters und anderer typischer und dichterisch konventioneller Figuren. Uhland lebte als Dichter in der Vergangenheit, die er aber mit seinem eigenen sentimentalisch modernen Geiste erfüllt. Neben diesen Zug in eine romantisch ersehnte Ferne tritt in Uhlands Rollengedichten das Bedürfnis einer Maskierung. Mit Recht sagt Ermatinger (Die deutsche Lyrik Bd. I, S. 389) von Uhland, ohne den Titel würde man von seinen zahlreichen Rollengedichten manche gar nicht als solche erkennen. Man glaubt nur den Dichter zu hören, nicht den Rollenhelden. Der Dichter legt nur mittelalterliche und volksliedmäßige Kostüme an, weil seiner spröden Natur, seiner keuschen Verhaltenheit, wie Ermatinger es nennt, ein unmittelbarer Ausdruck seines Empfindens nicht liegt. Bei Eichendorff, der das Rollengedicht mit mindestens derselben Vorliebe gepflegt hat wie Uhland, ist ein Bedürfnis, persönliches Empfinden zu maskieren, darin nicht zu erkennen. Aber auch Eichendorffs Rollengedichte gehören durchaus der subjektiven Spielart an, und es treten bei ihm auch dieselben für die Romantik typischen Figuren auf wie bei Uhland: der Student, der Soldat, der Zigeuner, der Spielmann. Alle haben dieselben Stimmungen, die der Dichter auch ohne Vermittlung von Rollenhelden in seiner Lyrik unmittelbar zum Ausdruck bringt. Einem unmittelbaren Ausdruck stand bei Eichendorff nicht, wie bei Uhland, eine persönliche Hemmung entgegen, die Maskerade seiner Rollengedichte ist nur romantisches Spiel, die Rollenform entspringt dem romantischen Streben nach Unendlichkeit: dieselbe Seele zeigt sich in unendlichen Variationen. Wie Eichendorffs schönste Gedichte Wanderlieder sind, so ist auch seine Seele dauernd auf der Wanderung: sie verkörpert sich in immer neue Gestalten, die diese Wanderlust symbolisieren.

Einem exotischen Streben ins Weite verdankt auch Goethes »Divan« die Rollenform. Der Dichter sieht die Grenzen zwischen Osten und Westen fallen und eine Weltliteratur sich anbahnen, und er findet ein Vergnügen daran, selbst östliches Gewand anzulegen. Bei dieser Flucht in den Osten gibt er sich aber selbst nicht preis, im Gegenteil, man erkennt ihn immer, mag er nun in muselmanischer Maske Gedichte an die Geliebte oder leicht satirische Sprüche vortragen oder ernste Lebensweisheit einem sterbenden Parsen in den Mund legen. Zumal den Liebesgedichten liegt ein genau nachweisbares persönliches Erlebnis zugrunde. Es ist aber fraglich, ob dieses Liebeserlebnis wirklich so stark war, daß es den Dichter zum Dichten zwang. In dem Liebes-

verkehr mit Marianne Willemer, der verheirateten Frau, liegt doch so wenig Triebhaftes, dagegen so viel Bewußtes, Spielerisches, daß diese Art von Liebeserlebnis allerdings in der ebenfalls nur spielerischen Maskerade des Divan einen adäquaten Ausdruck gefunden hat. Wäre dieses Liebeserlebnis persönlich ergreifender gewesen, so hätte der Dichter es auch, wie früher, persönlich unmittelbar zum Ausdruck gebracht. Eine Vorstufe dieser Art von Liebesdichtung kann man bereits in dem Sonettenkranz an Minna Herzlieb erkennen. Im Divan tritt dann der alternde Dichter eine sentimentale Reise in den Orient an, er sehnt sich nach Art des sentimentalischen Dichters heraus aus seiner persönlichen Enge und sucht in der Liebe wie in der dichterischen Form nach einem neuen erregenden Erlebnis. Er will sich verjüngen »wie durch Chisers Quell«, indem er eine neue Gestalt annimmt. Es ist, als ob seine Seele bereits ihre körperliche Hülle verlassen will und die Wanderung in eine andere Welt antritt.

Nicht alle Rollengedichte des Divan sind von einem Doppelgänger des Dichters und in seinem Sinne vorgetragen. Unter den Liebesgedichten gibt es zahlreiche, die nicht dem liebenden Manne, sondern der Frau in den Mund gelegt sind. Die Frage, wie weit hier originale Gedichte Mariannes vorliegen, ist genetisch-historischer Art und interessiert hier nicht: hier kommt es allein auf die Feststellung an, daß die Frauengedichte des Divan nicht mehr der subjektiven, maskierten Rollenlyrik angehören, denn es redet aus ihnen ja nicht mehr der liebende Dichter, sondern der Gegenstand seiner Liebe. Der Dichter hat seinen persönlichen Standpunkt aufgegeben, er hat sich an seinen Gegenstand verloren, und das heißt eben objektiv sein. Deutlicher wird solche Objektivität, wenn man ein anderes Gedicht Goethes, das berühmte »Lied an den Mond«, ins Auge faßt. (Über die Entstehung und Beziehung des Gedichtes vgl. J. Petersen, Deutsche Vierteljahrsschrift Bd. I, S. 269 ff.) Ursprünglich war dieses Gedicht kein Rollenlied, sondern ein persönliches Liebeslied, das der Dichter in einem Briefe der Frau von Stein widmete. Später, unter dem Eindruck seelischer und räumlicher Entfernung von ihr, dichtete er es um und legte es der ehemaligen Geliebten in den Mund. Die Rollenform bedeutet hier einen Akt der Selbstüberwindung und Selbstkritik. Der Dichter hat eine sichere Distanz von der Heldin des Rollengedichts. Wie er im Divan nur eine Geliebte reden läßt, zu der ihn mehr ein Spiel der Phantasie als innerer Zwang hinzog, so spricht im Mondlied eine Geliebte, die ihm bereits innerlich fremd und damit Objekt seiner Dichtung geworden ist. Es ist auffallend, daß im Divan wie im Mondlied dem Dichter eigene Verse der Rollenheldin vorlagen. Durch diese Vorlage wurde die Rollenform bestimmt, im Mondlied wohl gar veranlaßt.

Der Dichter folgt nicht eigenem Impuls, sondern er gestaltet eine Seele dichterisch nach, die sich ihm bereits literarisch objektiviert hat. Aber, um bei dem Liebesgedicht zu bleiben, auch in Rückerts »Liebesfrühling«, wo die Geliebte nur ein anderes Ich des Dichters ist, die Antwort und das Echo seiner Rede, auch in diesen Frauengedichten liegt ein Übergang zum objektiven Rollengedicht, es spricht aus ihnen zwar ein Ideal des Dichters, nicht aber ein idealisiertes Abbild vom Dichter.

Die angeführten Frauengedichte forderten den Vergleich mit den persönlichen Liebesgedichten des Dichters heraus, durch diesen Vergleich wurde die objektive Einstellung des Dichters festgestellt. Besser noch als durch den Vergleich wird die Objektivität des Dichters erwiesen, wenn man an seine Person im Rollengedicht überhaupt nicht denkt. So ist es doch wohl in den meisten Fällen. Schon Mörikes »Verlassenes Mägdlein« bedeutet nicht mehr die Geliebte des Dichters, sondern, wie der »Jung Volker« desselben Dichters, eine volksliedhafte Person, deren Seele und Schicksal durch ihre Rede zum unmittelbaren Ausdruck gelangt. So wird auch in vielen historischen Rollengedichten, wie in C. F. Meyers »Papst Julius«, »Friedrich der Zweite«, in Fontanes Jakobitenliedern, der Geist historischer Personen und Tendenzen in dramatisch-indirekter Charakteristik dargestellt. Gewiß sind die geschichtlichen Vorgänge durch das Temperament des Dichters gesehen, der Dichter ist von seinem Helden nie ganz zu trennen, aber auch der Naturalismus Zolas mußte an dem Temperament des Dichters Halt machen. Subjektivität und Objektivität sind in der Dichtung nur relative Begriffe.

Auch wenn der Dichter nur eigene Empfindungen durch den Mund des Rollenhelden ausspricht, so geht doch auch durch das subjektive Rollengedicht ein Zug von der Lyrik, als dem unmittelbaren Ichausdruck, fort und zu gegenständlicher Gestaltung hin, denn die lyrische Seele des Dichters hat in der Person des Rollenhelden einen Körper erhalten. Dieser Zug zur Gegenständlichkeit bedeutet eine Annäherung an die gegenständlichen Formen der Poesie, Epos und Drama. Seine Stellung zu und zwischen den poetischen Gattungen ist die schwierigste Frage des Rollengedichts. Aus dem Bisherigen würde sich nur ergeben, das subjektive Rollengedicht sei lyrisch, das objektive dramatisch, um vom Epos abzusehen, da es, was das Hervortreten des Dichters durch den Vortrag angeht, selbst ein Problem enthält und auch der innere Anteil des Dichters am epischen Helden nicht bereits durch die Komposition vorausbestimmt ist, wie im lyrischen Gedicht und im Drama.

Die lyrischen, epischen und dramatischen Elemente des Rollengedichtes sind jedoch nicht festzustellen allein auf Grund des persönlichen

Anteils des Dichters an der Person des Rollenhelden. Wichtige andere Argumente kommen hinzu. Wirft man einen Blick auf das gesamte Schaffen verschiedener Dichter, so findet man unter ihnen solche, die sich vorzugsweise oder ausschließlich episch, oder dramatisch, oder lyrisch betätigt haben. Welche Stellung nimmt das Rollengedicht in dem Schaffen des spezifischen Dramatikers, Epikers und Lyrikers ein? Bei Dramatikern müßte, soweit sie neben ihrem dramatischen Schaffen überhaupt noch eine andere Form der Dichtkunst gepflegt haben, der rollenhafte Vortrag im lyrischen oder episch-lyrischen Gedicht willkommen sein als ein Übergang vom dramatischen Vortrag. In Schillers Vorliebe für das Rollengedicht verrät sich in der Tat des Dichters dramatische, ja theatralische Prägung. Die Lyrik Hebbels und Grillparzers zeigt die entgegengesetzte Erscheinung. Hebbel hat zwar in seiner Jugend, noch unter Schillers und Uhlands Einfluß, oft der Rollenlyrik gehuldigt, aber die meisten dieser Gedichte in seiner für die Nachwelt bestimmten Sammlung ausgemerzt. Er sah sie nicht als adäquaten Ausdruck seiner Persönlichkeit an. Überhaupt gibt es bei Hebbel und Grillparzer nur je ein Rollengedicht, das künstlerisch bedeutungsvoll und zugleich für den Dichter charakteristisch ist. Bei Grillparzer ist es das politische Tendenzgedicht »Des Kaisers Bildsäule« und seine schwächere Fortsetzung »Kaiser Joseph«. Der Dichter bekennt sich zu den politischen Ideen des Kaisers, dessen Bildnis als Symbol einer besseren Vergangenheit zur entarteten Mitwelt spricht. Hebbels wesentliches Rollengedicht ist der »Diokletian«, in dem des Dichters eigene Seele mitschwingt, wenn er den Helden von seiner niederen Herkunft und schweren Jugend sprechen läßt. Bei beiden Dramatikern also dasselbe, überraschende Bild: sie stellen in maskierter Form nur sich im Rollenhelden dar, verfahren also nicht dramatisch-objektiv, sondern lyrisch-subjektiv.

Auch das Verhalten der Epiker zur Rollenform ist nicht eindeutig. Wohl ist bei Meyer die Vorliebe für die Rollenform ein Ausdruck seiner vorzugsweise epischen Begabung, der Dichter wird auch in seiner Lyrik von seinem Ich fort- und zu historischen Menschen und ihren Schicksalen hingezogen (vgl. oben), die sein Menschentum in idealer Gestalt verkörpern. Deutlicher als bei Meyer ist bei einem beschränkteren Dichter, einem Talent zweiten Ranges wie Chamisso, in der Vorliebe für die Rollenform die epische Grenze seiner Begabung fühlbar. Chamisso bindet nämlich seine Rollengedichte zu Zyklen zusammen (»Frauenliebe und Leben«, »Die Blinde«, »Tränen«, »Lebenslieder und Bilder«). Der Zyklus formt eine Folge von lyrischen Situationen zur epischen Handlung. Während Chamisso hier in den lyrischen Gedichten zumal seiner Frühzeit die episch gerichtete Rollenform

gerne wählt, verschmäht er sie umgekehrt in den Meisterwerken seiner Reifezeit, den episch-novellistischen Terzinen, abgesehen von wenigen Ausnahmen, unter denen sich allerdings der Gipfel seiner Poesie befindet, die Robinsonade »Salas y Gomez«, die auch in der Form der Icherzählung ihre Abstammung von der Robinsonade verrät (vgl. Icherzählung S. 19). Chamisso liebt die Rollenform im lyrischen Gedicht, weil mit der gegenständlichen Gestaltung eines Rollenhelden epische Wirkungen verbunden sind, die dann durch die zyklische Form noch gesteigert werden, und er lehnt in seinen Verserzählungen die Rollenform ab, weil durch sie in der Epik umgekehrt der Vortrag persönlicher, also lyrischer würde. Bei Uhland genau dieselbe Erscheinung. In Uhlands Balladen sind die Rollengedichte nur spärlich gesät, aber sehr zahlreich sind sie in dem ersten Teil seiner Gedichtsammlung, wo zum Unterschiede von den Balladen des zweiten Teils die »Lieder«, also die lyrischen Gedichte vereinigt sind. Bei Uhland strebt durch die Rollenform das Lied zur Ballade hin, aber nicht umgekehrt die Ballade zum Liede.

Über das Verhalten des spezifisch lyrischen Dichters zur Rollenform, die für ihn einen Schritt von seinem Ich fort und in die Welt der gegenständlichen Poesie hinein bedeutet, dürfte nach dem Bisherigen kein Zweifel sein. Von prominenten Lyrikern lehnen Klopstock, Hölderlin, Lenau, Heine, die Droste die Rollenform ganz oder fast ganz ab. Von diesen Dichtern sind die ersten vier nur Lyriker, denn lyrisch sind auch ihre epischen und dramatischen Werke. Es ist bezeichnend, daß Heine in den Reisebildern und Hölderlin im Hyperion umgekehrt epische Werke in die rollenhafte Form der Icherzählung kleiden und durch den subjektiven Vortrag lyrisch durchsetzen. Ähnliches gilt von Liliencron, und auch Gottfried Keller bedient sich in seinem autobiographischen Erstlingsroman der Rollenform, dagegen in seiner Lyrik fast nie. Die Lyrik greift bei diesen Dichtern wohl auf die Epik über in Gestalt der Icherzählung, nicht aber die Epik in Gestalt des Rollengedichts auf die Lyrik. Bemerkenswert ist das Verhalten Platens. Auch er bleibt, obgleich er sich in allen möglichen Formen der Dichtung versucht hat, durchaus Lyriker, sein Ich ist seine Grenze. Wenn auch die subjektive Art des Rollengedichts in seinen Balladen begegnet (vgl. S. 19), so bedient er sich dieser Form doch nur selten. Platen liebt es auch, persönliches Empfinden zu verhüllen, aber er tut es nicht durch die Rollenform, sondern durch das schwere Versgewand, das bei ihm nicht nur schöne Außenseite ist, sondern eine Maske. Bei dieser Art der Maskierung bleibt der Lyriker ganz in seiner Sphäre: er bezieht nicht, wie in der Rollenform, seine Empfindung auf eine andere Person und geht so über sich hinaus, sondern er stilisiert nur den Ausdruck

seines Empfindens und maskiert es damit. Auch eine andere Wirkung der Rollenform ersetzt Platen durch die sprachliche Ausdrucksform, nämlich die exotische Wirkung, die der in die Ferne schweifende Dichter dadurch erzielt, daß er in fremdartige Versformen flieht statt in die Zustände fremdartiger Personen.

Aus diesen Feststellungen ergab sich nur, was schon der Begriff des Rollengedichts enthält: daß dieses nämlich keine rein lyrische Gattung ist. Damit ist nicht gesagt, daß der echte Lyriker es notwendigerweise ablehnt: in der Gegenwart beweisen George mit seinem Algabal, Rilke mit seinem »Stundenbuch« das Gegenteil. Aus der Praxis der verschiedenen Dichter ergab sich aber mit Sicherheit, daß die Rollendichtung besonders dort entsteht, wo es einen Dichter lockt, über das ihm eigentümliche Formgebiet hinauszugehen. Der Dramatiker greift zur Rollenform, wenn er auf die Lyrik übergreift, und ebenso der Epiker, während der Lyriker umgekehrt diese Form wählt, wenn er sich im Epos oder Drama versucht. Entschieden vereint das Rollengedicht Formelemente aller Gattungen. Bei einer Sonderung dieser Formelemente ist es ein sehr mißlicher Umstand, daß man eine Gruppe von Dichtungen für eine Einheit nehmen muß, denn in Wirklichkeit ist das Rollengedicht keine Gattung, sondern eine Abstraktion, die zustande kommt dadurch, daß man ähnlich wie bei der Einteilung der Pflanzen nach der Zahl der Staubfäden nur ein und dabei noch unwesentliches Merkmal zu einer Gruppierung herausgegriffen hat. Das Wesensmerkmal des Rollengedichts, die Ablösung des Dichters durch eine Person seiner Dichtung, ist in der Gesamtstruktur der verschiedenen Gedichte nur ein peripherer Bestandteil, und zwar liegt das Rollenelement nicht immer an derselben Seite der Peripherie. Das Rollengedicht gleicht also auch hierin der Icherzählung, nur daß es noch vielgestaltiger ist als jene, da es nicht allein einem Formgebiet, der Epik, angehört, sondern allen.

Dem Namen nach kommt das Rollengedicht vom Drama her. Die Rolle ist ein Element des dramatischen Vortrags. Der Vortrag, den man in unsachgemäßer Unterscheidung auch äußere Form genannt hat, ist jedoch nur Ausdruck der im Organismus der Dichtung selbst wirkenden Kräfte. Was nun die Struktur des Rollengedichts wesentlich von der des Dramas unterscheidet, ist der Umstand, daß nur eine Person in Szene tritt. In diesem äußerlich scheinenden Moment liegen alle übrigen Unterschiede enthalten, eben wie sich dadurch das Rollengedicht vom literarischen Dialog unterscheidet, der seinerseits mit dem Drama durchaus nicht identisch ist.

Drama und Dialog interessieren hier nicht an sich, sondern nur durch die Brücken, die sie mit dem Rollengedicht verbinden. Ein Über-

gang vom Drama zum Rollengedicht liegt oft schon im sogenannten lyrischen Drama vor, das sich gerade durch einen monologischen Zug auszeichnet. Dieser monologische Zug kommt nicht allein szenisch in den Selbstgesprächen zum Ausdruck, sondern ist in der ganzen Struktur begründet damit, daß die Äußerungen nur einer Person, die meist ein Ebenbild des Dichters ist, das ganze Interesse beherrschen, wie in Goethes Tasso, Grillparzers Sappho, Byrons Manfred. Lyrisch, wenn auch nicht monologisch ist ferner das Singspiel eben durch seine Liedhaftigkeit. Ein Gedicht wie Goethes »Rinaldo« zählt nicht zu den Rollengedichten, sondern zu den Singspielen, obgleich der Dichter es, vermutlich wegen seiner Kürze, in die Sammlung der Gedichte und nicht der Singspiele aufnahm. Ein Übergang zum Rollengedicht ist auch das Festspiel, wie Schillers »Huldigung der Künste«. Hier liegt das Undramatische, weil Undialogische, darin, daß die auftretenden Personen eigentlich nicht zueinander, sondern zum Publikum sprechen, sie reden nicht ineinander, sondern nacheinander, wie in der Revue, sie spielen kein Drama, sondern nur Theater.

Auch von dem anderen Ufer, vom Rollengedicht aus werden Brücken zum Drama geschlagen. Es gibt dialogische Gedichte, die ihrer Natur nach kleine Dramen sind. So ist es in Goethes Müllerzyklus besonders in dem ersten und letzten Gedicht, »Der Edelknabe und die Müllerin« und »Der Müllerin Reue«, wo durch Rede und Gegenrede ein Fortschritt in dem Verhältnis der beiden Personen, der Übergang von einer Situation in eine andere erzielt wird. Der dramatische Dialog führt zu Entschlüssen, zu Handlungen, er erregt den Willen, nicht Gefühl oder Verstand. Der Übergang zur Lyrik ist deutlich in einem Gedicht wie Goethes Elegie »Der neue Pausias und das Blumenmädchen«, obgleich äußerlich die dialogische Form bis zu ihrer letzten Konsequenz, der Stichomythie, durchgeführt ist. Die beiden redenden Personen bilden aber stimmungsmäßig eine Einheit, es ist ein Duett und kein Dialog. Sie greifen nicht mit ihren Entschlüssen dramatisch in die Zukunft, sondern überlassen sich dem Genuß der Gegenwart und der Erinnerung an vergangenes Glück. In einer großen Gruppe von dialogischen Gedichten liegt ein »Dialog« im engeren Sinne vor, jene literarische Gattung, die, lehrhaft oder satirisch, auf den Verstand wirken soll, die der gedanklichen Diskussion dient und ein Thema von verschiedenen Seiten erleuchtet. So ist es oft in Epigrammen, wie in Schillers »Shakespeares Schatten«. Die bisher genannten Gruppen konnte man noch nicht zum Rollengedicht zählen, sie bilden, in der Mitte zwischen Drama und Rollengedicht, einen besonderen Komplex. Dagegen gehört zum Rollengedicht etwa Goethes Jugendgedicht »Der Wanderer«. Wohl sprechen auch hier zwei Per-

sonen, aber sie sprechen aneinander vorbei, es gibt zwischen ihnen nur einen Kontrast, keinen Konflikt. Das Gedicht ist im Grunde monologisch, und nur eine Person ist in Szene. Die revueartige Form des Festspiels wird illustriert durch Goethes Gedicht zur Einweihung der Stotternheimer Saline (W. A. I 4, 284), das sich an die Herzogin Luise richtet und in der Reihenfolge der redenden Personen die allmähliche Eroberung der Erde durch den Menschen vorführt. Es ist kein Gespräch, sondern eine Reihe von Rollengedichten, keine Entwicklung einer Handlung, sondern eine Folge von Situationen. Den Schluß bilden die Dialoge, die eine Stimmung nur variieren durch die verschiedenen auftretenden Personen. So ist es in einem der wenigen Rollengedichte Hölderlins, dem Fragment »Der Mutter Erde«, wo drei mythische Brüder Variationen über dasselbe Thema vortragen, und zwar im Grunde nur dasselbe sagen. Die Dreiheit soll hier nur eine stärkere Einheit sein.

Manche Gedichte sind also nur scheinbar Dialoge und in Wirklichkeit Monologe und lyrisch angelegt. Anderseits sind manche Monologe kleine Dramen. Das Monodrama ist der dramatische Pol des Rollengedichts. Goethes »Proserpina« ist dafür ein Musterbeispiel. Diese Dichtung ist allerdings nur der Ausschnitt aus einem Drama, nur eine Szene, die aber den entscheidenden Wendepunkt des Dramas darstellt, den Augenblick, in dem die Heldin ihr Schicksal entscheidet. Die Handlung ist auf ihren Brennpunkt konzentriert, der sie nach vorn und hinten erhellt. Zugleich ist die äußere Handlung durch die innere ersetzt, man erlebt den seelischen Reflex des bereits vergangenen Teils der Handlung. Als dann die innere Handlung in eine äußere übergeht, als die Heldin durch den Genuß des Apfels den entscheidenden Schritt vollzieht, findet ihre Stimmung ein Echo, der Monolog geht in den Dialog über. Das Monodrama greift den entscheidenden Wendepunkt des Dramas heraus: wollte man aus Schillers »Jungfrau von Orleans« den großen Monolog am Anfang des vierten Aktes herauslösen, so hätte man eine der »Proserpina« ähnliche Dichtung. Der dramatischen Ader C. F. Meyers entsprang in dem Gedicht »Cäsar Borgias Ohnmacht« ebenfalls ein kleines Monodrama. Dieser Monolog ist der Reflex eines Augenblickes von höchster Spannung, der Held stand soeben auf der Höhe seines Lebensweges, dort, wo dieser Weg sich in jähem Sturze abwärts neigt und man nach vorn und hinten die beste Aussicht hat. Man erlebt in der Seele des Helden seinen Aufstieg und seinen Fall, man spürt das Wirken des Schicksals in jener entscheidenden Stunde, wo es, nach Schillers Wort, den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt. Die Spannung dieses Augenblicks bringt einem die ganze Handlung zum Bewußtsein. In solcher

Weise dramatisch, doch mit einem deutlichen Übergang zur Epik, ist Schillers Ballade »Kassandra«. In überflüssiger Weise hat der Dichter einen Rahmen um das Gedicht gelegt, der am Anfang die Szene verdeutlicht und am Schluß die Ahnungen Kassandras bestätigt. Diese Neigung zur Überdeutlichkeit, diese epische und rationalistische Durchleuchtung, die alle Fasern der Handlung bloßlegt, gibt überhaupt den Balladen Schillers jenen unballadischen Zug. Betrachtet man nur den Monolog der Kassandra, so ist auch diese Ballade dramatisch. Wieder steht die Heldin noch mitten in den Ereignissen und zwar an dem entscheidenden Wendepunkt. Zwar lassen die Ereignisse selbst noch nicht das Ende sehn, noch scheint der Lebensweg der Heldin zu steigen, die dramatische Spannung liegt in der Heldin selbst, die befähigt ist, über den Gipfel, der den Ausblick verhüllt, hinwegzusehn. Immer aber vollzieht sich in diesen dramatischen Monologen ein analytisches Drama in der Weise, daß der Held sich unter der Spannung einer besonderen Situation des Ganges der Ereignisse bewußt wird [1]).

Inhaltlich wie formal ist es gleich interessant, mit Goethes Monodrama »Proserpina« Schillers Gedicht »Die Klage der Ceres« zu vergleichen. Es ist derselbe Stoff, jedoch an einer ganz anderen Stelle angefaßt und mit einem anderen Auge gesehen. Die Handlung, an deren Wendepunkt man sich in der »Proserpina« befand, wird bei Schiller vom Ende aus und nur durch einen epischen Rückblick geboten. Goethe gibt ein Drama, Schiller nur einen Epilog, in dem man nur rückwärts, nicht auch vorwärts sieht. Die Handlung wird nicht dargestellt, sondern nur erzählt, und die dramatische Spannung ist in eine lyrische Stimmung aufgelöst. Die innere Handlung, die stattzufinden scheint, indem die Mutter am Schluß die Möglichkeit einer symbolischen Vereinigung mit der Tochter sieht, ist nur ein lyrischer Schlußakkord, eine Variation der Grundstimmung, nicht das Glied einer Handlung. Schiller wählt, anders als Goethe, zur Rollenheldin nicht die Heldin des Dramas, sondern eine von der Handlung nur passiv berührte Person, die deshalb auch nur passiv, das heißt lyrischstimmungshaft, darauf reagiert. Die Handlung ist abgeschlossen, von ihr kann nicht mehr ein handlungsmäßig bewegter dramatischer Reflex, sondern ein epischer Bericht oder ein lyrischer Eindruck gegeben werden.

Lyrische und epische Bestandteile sind in Schillers Gedicht vereint. Sie sind verbunden auch in der bedeutendsten Rollendichtung

---

[1]) Ein weiterer Beleg für diese von Schiller geübte Technik, dramatische Monologe episch ausklingen zu lassen, ist das Gedicht »Die Erwartung«. Vgl. hierzu die Bemerkungen von Petersen in »Zur Lehre von den Dichtungsgattungen«, Festschrift f. Sauer, S. 87.



der deutschen Literatur, Meyers »Ulrich von Huttens letzte Tage«. Auf den ersten Blick wirkt es befremdend, daß der Dichter aus Huttens bewegtem Leben gerade die letzten Tage herausgegriffen hat. Es ist bereits gesagt, daß in diesen Eindrücken und Stimmungen eines Sterbenden die Seele des Dichters mitschwingt und die Dichtung als Selbstbekenntnis des Dichters gelten kann (vgl. S. 19). Aber auch abgesehen von der Beziehung zum Dichter, zeigt die Anlage der Dichtung, daß es auf eine Verschmelzung von Lyrik und Epik ankam, und dazu konnte die Situation, in der der Held vorgeführt wird, nicht besser gewählt werden. Lyrisch wie episch ist kein Augenblick fruchtbarer als der Tod: lyrisch, weil nichts den Menschen so tief erschüttert, und episch, weil kein anderer Augenblick den Menschen sein Leben so frei und ganz überblicken läßt. Auch technisch ist die gewählte Situation von Bedeutung, denn das Bewußtsein des Sterbens motiviert das Nachdenken des Helden über das Leben. Die epische Erinnerung und die lyrische Stimmung sind deutlich zu sondern, denn sie stehen im Kontrast: die bewegte, tatenfrohe Vergangenheit müßte eine ganz andere Stimmung erwecken als den Todeshauch, der die Dichtung durchzieht und aus der Situation herkommt, in der der Held sich augenblicklich befindet. Ich habe von der Icherzählung (S. 90 ff.) gesagt, in ihr werde nicht allein ein Bericht vergangener Ereignisse geboten, sondern auch eine weniger konkrete, als vielmehr lyrisch-stimmungshafte Schilderung der Lage, in welcher der Erzähler sich zur Zeit des Erzählens befindet. Sie begleitet als lyrischer Grundton die Icherzählung. In Meyers Hutten geht die Icherzählung in das Rollengedicht über, die lyrische Situation überwuchert die epische Handlung. Huttens »letzte Tage« sind der Gegenstand, sein früheres Leben wird gesehen von diesen letzten Tagen aus, die ihren Schatten darauf werfen.

Dagegen wird in einem ähnlich gestimmten Gedicht Meyers, in der Ballade »Hussens Kerker«, überhaupt nicht erzählt, sondern der Rollenheld schildert nur in lyrischer Weise die Situation, in der er sich befindet. Die Vergangenheit wird nur durch den Titel angedeutet, denn der Name des Helden erzählt sein ganzes Schicksal. Dieses so angedeutete epische Komplement ist nur da zur Einführung in die lyrische Situation. Ähnlich und doch wieder anders ist es in Meyers Gedicht »Michelangelo und seine Statuen«. Hier spielt die Zeit überhaupt keine Rolle, weder wird etwas Vergangenes erzählt, noch entspringt die lyrische Stimmung einer bestimmten, historisch gegebenen Situation in dem Leben des Helden. Vielmehr ist »der Augenblick verewigt«, der Künstler spricht von der Idee seines Schaffens. Ist diese Szene zeitlich auch durchaus imaginär, weil sie als Ausdruck einer Idee ewigen

Wert besitzen soll, so ist sie plastisch, räumlich doch durchaus konkret, man sieht den Künstler in der Mitte seiner Statuen, die er wie lebende Wesen anredet. Durch diese plastische Wirklichkeit wird die lyrische Wirkung der Idee, die der Dichter aussprechen will, gesteigert. Zugleich aber spricht Michelangelo im Namen des Dichters, der sein künstlerisches Ideal in ihm erblickt.

Eine lyrische Situationsschilderung ist die Hauptsache in den meisten Liebesgedichten. Unepisch ist Mörikes zu Unrecht oft als Ballade bezeichnetes Lied »Das verlassene Mägdlein«, denn nur durch das Beiwort im Titel erfährt man etwas von dem Schicksal der Heldin, die nur ihren gegenwärtigen Zustand schildert. Die Vergangenheit wird nur deutlich als Ursache der lyrischen Wirkungen, die sie in der Gegenwart ausübt. Ebenso wird in Goethes Mondlied von einer Handlung nichts erzählt, es wird nur der Zustand geschildert, der auf sie gefolgt ist. Dieser Zustand ist die notwendige Voraussetzung für die Stimmung, während die Natur einen symbolischen Hintergrund der Szene bildet.

Umgekehrt ist das Verhältnis von Situationsschilderung und Bericht in Goethes »Schatzgräber«. Hier ist alles Erzählung. Sogar die Lehre am Schluß wird nicht unmittelbar aus der Situation des Erzählers gesprochen, sondern in seinen Bericht als Rede einer anderen Person eingelegt. Und der Vortrag ist so unpersönlich, daß man jedes Ich in ein Er verwandeln könnte, ohne dadurch den Vortragston zu verändern. Sogar erzählungstechnisch fällt es auf, daß man gar nicht die Situation kennen lernt, in der dieses Selbstbekenntnis des Erzählers vorgetragen wird. Weshalb in diesem rein erzählenden Gedicht überhaupt die Rollenform, da auf die lyrischen Wirkungen des persönlichen Vortrags verzichtet wird? Der Zweck der Rollenform liegt auch hier in einem allerdings verborgenen lyrischen Element, nämlich in dem Verhältnis des Erzählers zum Gegenstande der Erzählung. Der Irrende erzählt die Geschichte seines Irrtums, diese Situation, die man im Hintergrunde sieht, wenn sie auch vom Dichter nicht ausgeführt ist, bildet einen reizvollen Rahmen für die Erzählung und wirkt zugleich episch spannend und lyrisch anregend. Die Form des Selbstbekenntnisses steigert zugleich die lehrhafte Wirkung. Auch in den beiden Musterbeispielen des Rollengedichts, die Börries von Münchhausen in dem eingangs erwähnten Buche analysiert, ist die Rollenform in dem lyrischen Bestandteil dieser Balladen begründet. In Fontanes »Lied des James Monmouth« wird nicht in zusammenhängendem Bericht erzählt, sondern in einzelnen Bildern tauchen die Erinnerungen aus dem Dunkel der Stimmung hervor. Das Gedicht geht auch damit über die Grenzen der Epik hinaus, daß es sich nicht auf Erinnerungen an Ver-

gangenes beschränkt, sondern mit Ahnungen des Helden auf die Zukunft übergreift. Die Zukunft aber hat keine epische Wirklichkeit, sie ist nur lyrisch in der Seele des Helden vorhanden. Seltsam scheint, daß gar nicht angedeutet wird, in welcher Situation Monmouth dieses Lied vorträgt, wie es entsteht. Die Stimmung des Helden ist an keinen Augenblick seines Lebens gebunden, sie ist ahistorisch; historisch aber ist die Person des Helden und sein Schicksal, kurz, der epische Bestandteil des Gedichts. Die Erzählung dieses Schicksals wird infolge der Rollenform durch einen lyrischen Rahmen eingefaßt. In dem zweiten von Münchhausen analysierten Beispiel, Dahns »Hagens Sterbelied«, ist neben dem lyrischen auch ein dramatischer Einschlag vorhanden. Die Situation, in der Hagen seinen Monolog hält, wird am Anfang deutlich umrissen, in ihr wurzeln nicht allein die lyrischen Stimmungen, sondern sie gibt zugleich die Exposition für die Erzählung der vorangegangenen Ereignisse, ferner wirkt diese Situation dramatisch, denn der Held blickt nicht auf eine abgeschlossene Handlung zurück, sondern er befindet sich noch mitten in der Handlung an einer besonders spannenden Stelle, in einer retardierenden Pause, die den Ausblick auf die Katastrophe eröffnet. Man spürt in der Rede des Helden, in dem Nacheinander seiner Eindrücke die Bewegung der noch fortschreitenden Handlung.

Die Verteilung der epischen, lyrischen und dramatischen Formelemente ist im Rollengedicht denkbar verschieden. Eindeutig episch ist der erzählende Bericht. Wo er dominiert, da ist das Lyrische nur Rahmen, die Situation, aus welcher der Bericht hervorgeht, ist nicht immer konkret ausgeführt. Anders im dramatischen und lyrischen Rollengedicht. Hier ist der Bericht, wenn überhaupt vorhanden, dann nur exponierende Einführung in eine Situation, aus der sich dramatische Spannungen oder lyrische Stimmungen ergeben. Diese Situation ist die Hauptsache, und sie wird räumlich und zeitlich konkret ausgeführt. Dieses ist im dramatischen Gedicht selbstverständlich, aber auch im lyrischen Rollengedicht wesentlich. Gerade diese Verankerung in einer konkreten Szene ist ja das Rollenhafte des lyrischen Gedichts, ohne sie würde man den Rollenhelden gar nicht als solchen erkennen. Er schwebte als bloßer Name in der Luft, wenn man aus seiner Rede weder über seine Vergangenheit noch über seine Gegenwart etwas erführe.

Die technische Frage, wie der Rollenheld eingeführt und sein Vortrag motiviert wird, ist bereits mehrfach gestreift. Dieses ist die einzige technische Frage, die allein dem Rollengedicht (und der verwandten Icherzählung) eigen ist, die Frage, wie die Illusion der Rollenform erweckt wird, wirft ein Licht zurück auf die Struktur des Rollengedichts.

Eine Grenzform der Rollendichtung ist die Verseinlage in Roman und Drama. Die Technik ist hier, vom Standpunkt des Rollengedichts, am einfachsten; dafür treten aber andere technische Fragen auf, die hier nicht interessieren, Fragen, welche die Verknüpfung der Einlage mit dem übergeordneten Dichtungsganzen betreffen (vg. P. Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik, Berlin 1924). Technisch ist die Einlage einfacher als das alleinstehende Rollengedicht, insofern, als die Person, die das Gedicht vorträgt, bereits außerhalb des Gedichts eingeführt und charakterisiert ist und man auch die Art des Vortrags und die Szene im Rahmen kennen lernt. So wird im Wilhelm Meister Mignon durch die erzählenden Partien des Romans charakterisiert und man erfährt auf dieselbe Weise die Gelegenheit, bei der sie ihre Lieder singt. Das eingelegte Gedicht ist kein echtes Rollenlied, weil es kein eigener Organismus, sondern nur Teil eines Ganzen ist und die Rollenform auch nicht Selbstzweck ist, sondern der Verknüpfung mit diesem Ganzen dient. Oft allerdings ist zu beobachten, daß die Einlage Selbstzweck wird und aus ihrem Rahmen herausfällt. So entspringen die vielen lyrischen Einlagen bei Eichendorff nur dem lyrischen Naturell des Dichters und zugleich dem Bedürfnis des Romantikers, die poetischen Gattungen zu vermischen. Im »Taugenichts« sind die eingelegten Lieder zwar der Hauptschmuck der Novelle, die aber novellistisch ohne sie bleiben würde, was sie ist. Der Held trägt diese Lieder vor, gedichtet aber sind sie nicht aus seiner besonderen Rolle, sondern im Sinne des Dichters, und zum Teil sind sie auch unabhängig von der Novelle entstanden. Diese Lieder sind mit der Novelle verknüpft, indem der Dichter sie einer Person der Novelle in den Mund legt. Die Rollenform ist einfach technisch bedingt, denn hier in der Icherzählung konnte der Dichter, wie im Drama, nur durch den Mund des Erzählers oder anderer handelnder Personen sprechen und nur auf die Weise lyrische Gedichte vortragen. Andernfalls, wenn die Einlage nicht allein lyrischer Schmuck, sondern zugleich eine epische oder dramatische Notwendigkeit ist, wenn der Rollenheld wirklich aus seiner Rolle spricht und sprechen muß, dann ist das Rollengedicht nicht Selbstzweck, sondern wie eine eingelegte Prosarede nur ein Mittel epischer oder dramatischer Charakteristik. Kompositorisch wie technisch läßt die Einlage sich nicht mit dem Rollengedicht gleichstellen. Höchstens historisch wäre ein Zusammenhang insofern möglich, als sich vielleicht feststellen ließe, daß sich in einzelnen Fällen aus der Einlage das echte Rollengedicht entwickelt hat. Diese historische Frage sei hier noch nicht gestellt. Merkwürdig ist im Hinblick auf ihr Verhalten zur Einlage der Unterschied zwischen Novalis und Hölderlin. Der »Ofterdingen« ist von lyrischen Einlagen ganz durchsetzt, dagegen

enthält Hölderlins Hyperion nur eine einzige Verseinlage. Hölderlins Roman ist deshalb nicht weniger lyrisch: er ist durch die lyrische Ichform der Erzählung bereits als Ganzes zum lyrischen Gedicht geworden, während in Hardenbergs Er-Roman das lyrische Bedürfnis des Dichters durch Einlagen befriedigt wurde.

Der Einlage steht am nächsten das von einem Rahmen umgebene einzelne Rollengedicht. Der echte Rahmen gehört der epischen Formwelt an: was man sonst noch als Rahmen bezeichnet und was wohl gelegentlich auch hier so genannt wurde, das ist nur ein epischer oder lyrischer Hintergrund, der zum Bilde selbst gehört, kein Rahmen ist. Ein echter Rahmen liegt vor in C. F. Meyers Verserzählungen »Venedigs erster Tag« und »Tarpeja«. Verserzählungen, nicht Balladen sind diese Gedichte, deren spielerisch gehandhabte Form des Rahmens an die Novelle erinnert. Der Erzähler hat gar nicht erlebt, was er erzählt, er trägt sagenhaft-historische Stoffe vor. Und er erzählt zur Unterhaltung von Personen, die ebenfalls im Rahmen hervortreten. Die Wirkungen des persönlichen Vortrags liegen hier, wo der Erzähler an den erzählten Vorgängen unbeteiligt ist, gerade in der Rücksichtnahme auf die Personen, an die der Vortrag sich richtet. Durch die Abstimmung des Vortrags auf einen Zuhörer geht die lyrisch-persönliche Note verloren. Der Rahmen führt zur Erzählung hin und zugleich von ihr fort, er ist eine Handlung für sich, nicht allein eine Situation, welche die Erzählung motivieren soll. Nur einer Steigerung der Wirklichkeitsillusion dient die Manuskriptfiktion (vgl. Icherzählung S. 51 ff.), wie sie in Chamissos »Salas y Gomez« vorliegt. Zweck und Ursprung der Erzählung wird durch eine Vorrede des Dichters verdeutlicht. Der Dichter tritt im Rahmen persönlich auf, der Rahmen bildet noch eine Handlung für sich.

Von einem Rahmen kann nicht mehr die Rede sein, wenn, wie in Meyers Balladen »Papst Julius« und »Kaiser Friedrich der Zweite«, der Dichter in ein paar Regiebemerkungen die Szene und damit die Rede des Helden verdeutlicht. Dieser »Rahmen« hat keine kompositorische Bedeutung, sondern ist ein technischer Notbehelf; Börries von Münchhausen bemerkt (a. a. O. S. 53), der Titel sei notwendig zur Einführung in die Situation und in die Person des Erzählers. Man würde sonst sogar den redenden Helden mit dem Dichter verwechseln. Es ist dasselbe Problem wie in der Icherzählung: in Spielhagens »Hammer und Amboß« weiß man tatsächlich seitenlang nicht, wer erzählt. Im Rollengedicht liegt der Fall noch schwieriger, weil hier für eine lange Exposition kein Raum ist. Der Titel ist, als eine konzentrierte Regiebemerkung obiger Art, die bequemste Einführung, er ersetzt Personenverzeichnis und Szenenanweisung. Trotzdem begegnet

es nicht selten, daß der Dichter dieses bequeme Mittel verschmäht, vielleicht gerade weil es so bequem ist. Bürger hat ein Gedicht, das ursprünglich betitelt war »Des armen Suschens Traum«, später in »Ballade« umbenannt und damit den charakteristischen Titel durch einen symbolisch bedeutsamen ersetzt. Infolgedessen tappt man wohl den ersten Vers hindurch im Dunkeln, im zweiten Verse aber wird durch das eine Wort »Falscher« die ganze Szene erhellt. In Goethes Lied an den Mond ist man allerdings lange Zeit über die Personalien des redenden Ich im Unklaren gewesen (vgl. Petersen a. a. O.), doch hängt das mit der Zwittergestalt des Gedichtes zusammen, das seine ursprüngliche Gestalt geändert hat.

Es ist merkwürdig, daß man in vielen Rollengedichten über die Art des Vortrags ganz im Unklaren gelassen wird. Schon erwähnt ist das Beispiel von Goethes »Schatzgräber«, wo man gar nicht merkt, wo, wann und wie erzählt wird. Soll man die Erzählung deshalb für einen Monolog halten? Kann der Erzähler überhaupt sein eigenes Publikum sein, ganz abgesehen davon, daß die Erzählung hier auf lehrhafte Wirkungen eingestellt ist und damit einen Zuhörer voraussetzt? Eine Art Rahmen scheint doch ein notwendiges Instrument für die Illusion des epischen Vortrags zu sein. Da der Erzähler nur Vergangenes, also Unwirkliches zum Ausdruck bringt, will man wissen, wie dieses Vergangene im Wiedererleben des Erzählers wieder zur Wirklichkeit wird. Das wird gezeigt auch ohne Rahmen in Platens Ballade »Der Pilgrim von St. Yust«, indem der Held die Szene schildert und seine Zuhörer anredet. Eine andere Ballade desselben Dichters, das Klagelied Otto des Dritten, ist nun wirklich monologisch, aber hier ist die monologische Form motiviert durch die Stimmung des Helden und durch die Situation, in der er sich befindet. Der epische Monolog ist lyrisch durchsetzt und deshalb glaubhaft. Der lyrische Monolog aber braucht nicht motiviert zu werden, die Sprache des Gefühls ist immer monologisch, und die Anrede ist, wo sie vorkommt, mehr emphatischer Ausruf. Im lyrischen Gedicht fragt man gar nicht danach, wie die Rede des Rollenhelden motiviert wird. Was gewinnt ein Gedicht wie Schillers »Klage der Ceres« dadurch, daß man feststellt, es sei ein Monolog? Der Ich-Vortrag ist eine Eigenheit der Lyrik: auch wenn das Wort »Ich« nicht ausdrücklich vorkommt und der Dichter wie in C. F. Meyers »Römischem Brunnen« nur durch die Beschreibung äußerer Gegenstände lyrische Wirkungen auslöst, dann gibt er nur den Eindruck statt des Ausdrucks und entfernt sich zwar von der Formensprache des lyrischen Gedichts, nicht aber von seinem Gegenstand, dem eigenen Ich (vgl. O. Walzel, Schicksale des lyrischen Ich, Lit. Echo Bd. 18, S. 393 ff., 676 ff.). Anders in epischen, auch bal-

ladischen Gedichten, wo die Ichform etwas Ungewöhnliches ist, das motiviert werden muß. Außerdem bedarf die epische Wirklichkeit einer gegenständlichen Welt einer helleren Beleuchtung und Motivierung als die dunklen und damit unmittelbar wirkenden Kräfte des lyrischen Innern. Das Rollengedicht mit seiner Mischung von Epik und Lyrik motiviert die Erzählung meist einfach dadurch, indem sie auf dem Untergrund einer lyrischen Stimmung erwächst (vgl. das S. 30 über Fontanes Monmouth Gesagte).

Auf die Frage nach den Formelementen des Rollengedichts wird auch einiges Licht geworfen, wenn man die Person des Rollenhelden ins Auge faßt. Nur von den formalen Bedingungen des Rollengedichts aus lassen sich anderseits die Rollenhelden gruppieren, denn an sich kann jede Person und jeder Gegenstand redend eingeführt werden, und gerade die Rollenform ermöglicht es ja, lyrisches Empfinden auf die mannigfaltigste Weise zu variieren, indem es den verschiedensten Personen untergelegt wird.

Die erste und wohl zahlreichste Gruppe von Rollenhelden ist die der historischen Personen. Nicht ohne Grund hat Münchhausen das Rollengedicht als »Geschichtliches Lied« bezeichnet. Das Wort historisch ist hier möglichst weit gefaßt: es wird damit jede Art von Überlieferung bezeichnet, mag sie nun real-historisch, sagenhaft oder poetisch sein. In diesem Sinne ist selbst Schillers Gedicht »Thekla, eine Geisterstimme« historisch, obgleich der Dichter seinen eigenen »Wallenstein« als Quelle benutzte und das Rollengedicht nur ein Epilog zum Drama ist. Hauptsache ist, daß der Dichter seinen Helden historisch nimmt, daß er in einem durch irgendeine Art von Überlieferung bereits gestalteten Schicksal und Menschen einen Gegenstand eigener Dichtung findet. Das Historische ist etwas Einmaliges und etwas Vergangenes. Daher ist auch der historische Rollenheld ein Individuum, an dem gerade das Individuelle, Besondere interessiert. Ferner dringt aus der historischen Überlieferung stets ein episches Element in die Dichtung. Auch wenn in dem Gedicht nichts erzählt wird, klingt doch beim Namen einer historischen Person die ganze Überlieferung an, mag nun der Dichter auf eine solche Assoziation hinzielen und sie als notwendige Voraussetzung für das Verständnis seiner Dichtung verlangen oder auf sie lieber verzichten wollen (vgl. S. 30). Überhaupt liegt oft der besondere Reiz geschichtlicher Dichtungen in dem, was die Dichtung selbst nicht darstellt, was aber gleichsam als Rahmen neben das Gemälde des Dichters tritt. In dieser Hinsicht interessant ist der Vergleich der Frauenstrophen der Edda mit denen des Minnesangs. Die ersten sind balladisch, nicht so sehr ihrer dichterischen Struktur nach, die vielmehr wesentlich lyrisch ist, als vielmehr in dem, was beim

Namen der redenden Person anklingt, in dem Schicksal, das vom Dichter nur angedeutet wird. Vielleicht sind sogar die Dunkelheiten mancher Eddaballaden darauf zurückzuführen, daß der Dichter das Schicksal seines Helden als bekannt voraussetzte und sich deshalb mit der lyrischen Ausmalung bestimmter Situationen begnügte (vgl. diese Gedichte in Thule Bd. 1, Jena 1912, Nr. 9—13, sowie dazu Einleitung von Heusler S. 12 f.). In den Frauenstrophen des Minnesangs sprechen dagegen prinzipiell ungenannte Frauen, denn es schickte sich nicht, seine Dame zu nennen. Daher sind diese Gedichte lyrisch, sie schildern lyrische Augenblicke, sie erzählen nicht.

In anderen Rollengedichten ist der Rollenheld keine einzelne historische Person, sondern eine Gruppe von Menschen. Dabei ist es nicht so wesentlich, daß mehrere Personen das Gedicht vortragen, daß man es also mit keinem Ich, sondern mit einem Wir zu tun hat, als vielmehr, daß das Charakteristikum des Rollenhelden nicht in seiner individuellen Anlage, sondern in seiner Zugehörigkeit zu einer Gruppe liegt. In Fontanes Zyklus »Jakobitenlieder« spricht wohl in einzelnen Gedichten die ganze Gruppe auch äußerlich im Wir-Vortrag, in den meisten aber nur ein Repräsentant, dessen besonderes Schicksal nur ein Einzelfall ist in dem Gesamterlebnis der Gruppe. Der Rhythmus des ganzen Zyklus ist kollektiv. Fontanes Jakobitenlieder wie Münchhausens Zyklus »Juda« führen historische Massenbewegungen ein. Daher auch ihr noch halb epischer Charakter. In der Hauptsache aber gehören zum kollektiven Lied oder Gruppenlied, wie man diese Art von Gedichten bezeichnen mag, die vielen Berufslieder. Namentlich das Volkslied hat diese Gattung gepflegt, im Wunderhorn und bei den von dieser Sammlung beeinflußten Dichtern wie Uhland, Mörike und W. Müller gibt es zahlreiche Beispiele von Liedern, die Soldaten, Jägern, Schäfern und anderen Personen in den Mund gelegt sind. Was diese kollektive Lyrik so zahlreich macht, das ist der Umstand, daß die genannten Berufe auch in Wirklichkeit viel singen und gerade ihres Berufes wegen. Ihre Lieder sind aus dem Arbeitslied und dem Rhythmus der Arbeit herzuleiten. Diese Standeslieder sind Lieder nicht allein im poetischen, sondern im musikalischen Sinne, das chorische Element ist ihnen wesentlich. Die Rollenform geht zum Teil einfach auf dieses formale Motiv, den liedhaften Vortrag zurück. Das kollektive Lied drückt den lyrischen Einklang und Mitklang des besonderen Empfindens mit dem allgemeinen aus.

Dem kollektiven Liede steht eine Reihe von Gedichten nahe, die im Grunde keine Rollengedichte sind. Es sind die Gesellschaftslieder, Trinklieder wie Goethes »Ergo bibamus«, und Kirchenlieder. Hier wird zwar auch an ein kollektives Empfinden appelliert, aber die Gesell-

schaft, für die diese Lieder bestimmt sind, ist kein Rollenheld. Sie erlebt die Situation, in der sie diese Lieder singt, in der Wirklichkeit, sie spielt nicht, sondern lebt ihre »Rolle«. Auch vom Standpunkt des Dichters sind diese Gedichte keine Rollengedichte, denn er schließt sich persönlich in die Gesellschaft ein, er nimmt nicht nur gefühlsmäßig an ihr teil.

In den Gesellschaftsliedern lag das Charakteristikum des Rollenhelden, soweit man von einem solchen sprechen darf, in der Situation, aus der er spricht: Im Trinklied ist der Rollenheld eben in der Hauptsache Trinker, das ist die Eigenschaft, die allein bedeutsam ist, das ist seine Rolle. In vielen wirklichen Rollengedichten ist es ebenso. Bei Eichendorff begegnen Titel wie »Der Liebende«, »Der Gefangene«, »Der Kranke«, »Der Sterbende«. Nicht der individuelle Mensch, noch seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe, sondern eine mehr oder weniger zufällige Lebenslage, wird charakterisiert und der Mensch ist nur das Objekt, an dem sich die Wirkungen dieser Lebenslage zeigen. Der Mensch ist nur Spielball des Schicksals, das ihn bewegt: darin liegt wohl der Grund für die oft düstere Färbung dieser Gedichte. Das reine Situationsgedicht zeigt am klarsten die lyrische Seite des Rollengedichts. Wohl gibt es auch historische Rollengedichte, in denen nicht erzählt, sondern eine Situation mit ihren lyrischen Wirkungen geschildert wird, dann aber tritt, durch den Namen des Helden angedeutet, doch ein episches Element hinzu. Losgelöst von einem historischen Namen wirkt jedoch nur die Situation an sich. Zum Situationsgedicht gehören viele Liebesgedichte, wie schon das Gros der Frauenstrophen des Minnesangs. Ferner gehört hierher ein Gedicht wie C. F. Meyers »Gesang der Toten«. Hier ist dieselbe Stimmung wie in dem mehr episch gehaltenen »Ulrich von Hutten«, sie ist jedoch überindividuell und zeitlos.

Eine letzte Gruppe von Rollengedichten bezeichne ich als symbolische Gedichte, obgleich symbolisch in dem gemeinten Sinne alle Rollengedichte sind. In dieser letzten Gruppe aber ist das Symbolische zugleich das charakteristische Merkmal des »Rollenhelden«. Dieser ist kein Mensch mehr, oft auch überhaupt kein konkreter Gegenstand, sondern eine Idee. So wird in C. F. Meyers »Gesang des Meeres« einem Naturvorgang menschliche Sprache und damit eine menschliche Seele gegeben: das Meer mit seiner Brandung wird zum Symbol für die Stimmung des Dichters. In Schillers wundervoller Xenie »Die schöne Brücke« könnte man, ohne metrische Bedenken, die Rollenform beseitigen, indem man das »mir« durch »ihr« ersetzt. Das Epigramm aber verliert dadurch, denn seine überraschende Wendung liegt gerade in der Einführung der Brücke als einer redenden Person. Die

Funktion der Brücke wird in symbolischer Weise verdeutlicht durch die Parallele zwischen der Brücke und den Personen, die über sie hinweggehn. In der Gestalt des toten Gegenstandes sieht der Dichter Züge einer menschlichen Seele, die er reden läßt. Umgekehrt wird in Eichendorffs Tendenzgedicht »Libertas Klage« eine Idee verkörperlicht, indem der Dichter sie sprechen läßt. Die Freiheit, die Mensch geworden ist, findet sich unter den Menschen nicht, die Idee, zur wirklichen Gestalt geworden, kontrastiert mit der Wirklichkeit. Die symbolische Bedeutung des Rollengedichts liegt in dem inneren Konnex zwischen der Person des Redenden und dem Inhalt seiner Rede. Die redende Person verkörpert bereits als Gestalt das, was der Dichter durch Worte sagen will. Die Lyrik wird auf einen Gegenstand bezogen, der ein Symbol ist für dieselben lyrischen Wirkungen.

Allen Gattungen der Dichtung gehört das Rollengedicht an. Das Drama gibt ihm den Namen und oft dialogische Form und innere Spannung. Mit dem Epos ist es verwandt durch seine Schwester, die Icherzählung. Das kleine Epos, wie es in Chamissos »Salas y Gomez« und dem »Vermächtnis des Arztes« der Droste vorliegt, bildet den nächsten Übergang. Gehören diese Gedichte schon mehr zur Icherzählung, so sind die Balladen noch ganz dem Rollengedicht zuzurechnen, die Ballade ist seine epische Grenze. Jedoch nicht das epische, sondern das lyrische Element der Ballade wird durch die Rollenform gestärkt. Die erzählten Vorgänge bleiben, was sie sind, die Person des Rollenhelden wirft jedoch auf sie einen lyrischen Schatten. In diesem lyrischen Zug sieht Münchhausen das Hauptmerkmal der Rollenballade (S. 49), und vor ihm hat das bereits Bürger erkannt, der in seiner Ästhetik (2, 264; 1825) die hier schon einmal (S. 34) angeführte Rollen»ballade« als Muster einer »echt lyrischen Romanze« anführt. Das lyrische Element des Rollengedichts, dessen formale Bedeutung bereits festgestellt wurde, ist noch seinem Stimmungsgehalt nach zu charakterisieren.

Schiller teilt jede Dichtung und zumal die Lyrik in naive und sentimentalische. Diese Untersuchung ging vom Erlebnis des Dichters aus, sie mündet hier wieder in den Anfang ein. Das Rollengedicht gehört seinem Wesen nach der sentimentalischen Gattung an. Dem naiven Lyriker ist es angemessen, sich unmittelbar auszusprechen. Im Rollengedicht aber hat die sentimentalische Sehnsucht des Dichters nach einer anderen Lebensform im Rollenhelden Gestalt gewonnen. In erster Linie ist natürlich das subjektive Rollengedicht sentimentalisch, denn hier ist die Beziehung zwischen Dichter und Rollenheld besonders deutlich. Im objektiven Rollengedicht ist die Lyrik einerseits nur Mittel zur Charakteristik einer Person, das ist also keine eigentliche Lyrik,

anderseits aber legt der Dichter auch im »objektiven« Gedicht stets etwas von seiner Sehnsucht in die Person des Rollenhelden hinein, und das ist eben sentimentalisch. Selbst vorwiegend epische Rollengedichte haben diesen sentimentalischen Beigeschmack. Er erklärt sich daraus, daß Vergangenes erzählt wird, welches bereits durch die Erinnerung verklärt ist. Die Erinnerung ist nur Sehnsucht nach etwas, was man nicht mehr ist.

Alle drei Arten sentimentalischer Stimmung kommen in der Rollendichtung vor. Zur Idylle gehört namentlich das Schäfergedicht, das besonders der Renaissance- und Barocklyrik angehört. So maskiert Opitz sich in der »Herzynie« als Schäfer sowohl in der Rahmenerzählung wie in den eingelegten Gedichten. In epischer Form ist die idyllische Stimmung ausgedrückt in Mörikes »Altem Turmhahn«. Die Form der Icherzählung bringt der Idylle auch kompositorische Vorteile. Der Erzähler kann als toter Gegenstand nicht handeln, er ist auf das Zuschauen beschränkt, und daraus schon ergibt sich eine beschauliche Stimmung. Ferner aber ergibt sich daraus eine Begrenzung des Blickfeldes. Diese Begrenzung entspricht der Idylle: Das »Bildchen«, welches die Idylle sein soll, hat einen Rahmen erhalten, indem der enge Horizont des Erzählers es abschließt.

Der Prototyp der sentimentalischen Dichtung, auf den Schillers ganze Abhandlung hinausläuft, ist die Elegie. Auch innerhalb des Rollengedichts ist die elegische Stimmung am häufigsten. Bei der Elegie denkt man heute nicht mehr an die antike Bedeutung, die nur formal bestimmt, inhaltlich farblos war. Auch Goethes Elegien sind teilweise nur Elegien in diesem antiken Sinne. Der moderne Begriff der Elegie ist formal ganz farblos, inhaltlich aber festgelegt als Lied der Sehnsucht und Klage. Elegisch sind viele Liebesgedichte, so ist Goethes Alexis und Dora eine wirkliche Elegie auch nach moderner Auffassung. Der Schmerz der Trennung von der Geliebten wird dargestellt vom Blickpunkt des Scheidenden, der zugleich durch das sentimentalische Medium der Erinnerung die Geschichte seiner Liebe wiedererlebt. Die Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten ist der immer wiederkehrende Gegenstand der Frauenstrophen des Minnesang. In anderem Zusammenhang wurde die häufige Darstellung der Todessituation im Rollengedicht hervorgehoben und aus der zugleich epischen und lyrischen Struktur des Rollengedichts erklärt (vergleiche S. 29). Der Tod ist aber der Grundbaß der elegischen Lyrik. In den Frauenelegien der Edda wird die Sterbende selbst redend und erzählend eingeführt. Nicht selten wird aber auch der Tod von dem Blickpunkt des Zurückgebliebenen gesehen, der um den Toten trauert. So in Schillers »Nadowessischer Totenklage«, einem Gedicht,

das an die Totenklagen exotischer Völker in Herders Volksliedern erinnert.

Die dritte Gattung der sentimentalischen Dichtung ist nach Schiller die Satire. Vom Rollengedicht gilt, was über die Icherzählung (S. 43) gesagt wurde. Die Satire und das ihr verwandte Lehrgedicht sind Grenzgebiete der Poesie, sie führen aus dem Reich der Phantasie in das des Verstandes. Zwar spielt in jeder Dichtung der Verstand eine Rolle, denn die Dichtung richtet sich an alle Kräfte des menschlichen Geistes. Aber etwa in den Satiren des Horaz hat man nur den nüchternen Verstand, nichts erinnerte an Poesie, wenn nicht das leichte Versgewand den Gedanken einen Teil ihrer Schwere nähme. Diese Aufgabe, das Gedanklich-Abstrakte poetisch-konkret einzukleiden, erfüllt die Rollenform. Die Gedanken des Dichters werden bezogen auf eine dichterisch gestaltete Person, so daß die Dichtung nicht allein zum Verstande, sondern zugleich zur Phantasie spricht. Diese poetisch verklärende Wirkung der Rollenform bezeugen Rückerts zahlreiche Gedankendichtungen. Die beste von ihnen ist die Übersetzung der Makamen des Hariri. Diese Dichtung ist ein lehrhaft-satirischer Reiseroman, und der Erzähler ist, wie Rückert in der Vorrede bemerkt, ein Sprachrohr des Dichters, »der in dieser Gestalt sich selbst außer sich und in sein Kunstwerk hineinstellt, gleichsam als Chorus«. Das epische Element der Makamen fehlt dem anderen großen Lehrgedicht, der »Weisheit des Brahmanen«. Die Lehre wird hier nicht durch eine Handlung veranschaulicht, sie wird aber auf die Person eines Brahmanen bezogen, sie stellt sich in ihm konkret dar. Und wenn diese Person auch wenig konkret erscheint, so ist sie doch Symbol für die Weltanschauung des Dichters. Auch in einigen patriotischen Gedichten Rückerts wird die tendenziöse Wirkung verstärkt durch die Person des Rollenhelden und die Lage, aus der er spricht. So herrscht in »Des heimkehrenden Kriegers Schmachlied« ein satirisch wirksamer Kontrast zwischen der Person des Siegers und der Lage, die er in der Heimat vorfindet. Umgekehrt herrscht in dem Gedicht »Des Rheinstroms Gruß« eine Harmonie zwischen dem Rhein, der spricht, und der Situation, der Heimkehr der Krieger. Die Situation ist ein Symbol für die Gedanken, die der Dichter aussprechen will. Ebenso ist es in den S. 23 erwähnten Gedichten Grillparzers auf Kaiser Joseph.

Der sentimentalische Charakter des Rollengedichts zeigt sich einerseits in dem Verhältnis des Dichters zur Person des Rollenhelden, anderseits in der Stimmung des Gedichts, die entweder idyllisch, elegisch oder satirisch war. Hier schließen sich nun noch andere Gruppen gedanklicher Dichtungen an, bei denen ein sentimentalischer Faktor nicht in Frage kommt. Da ist zunächst die Parodie. Ihrem gedank-

lichen Ursprung und ihrer tendenziösen Richtung nach ist die Parodie eine Satire, in der Einstellung des Dichters aber das Gegenteil von dem, was im vorigen Abschnitt als Satire geschildert wurde. Jene Satire war subjektiv, der Dichter sprach in ihr nur durch eine Mittelsperson, die seine Gedanken, sein seelisches Pathos vertrat. In der Parodie spricht umgekehrt der Gegenstand der Satire, dessen Schwächen in seiner eigenen Rede offenbar werden sollen. Eine Parodie ist Goethes Gedicht »Der neue Alkinous«. Die unfreiwillige Bloßstellung des Redenden durch seine Rede ist das Wesensmerkmal der Parodie. Diese ist an die Rollenform gebunden, sie ist unlyrisch und eine Art der dramatischen Charakteristik, nur in karikierend übertreibender Weise. Weitere Beispiele des parodischen Rollengedichts sind Heines »Nachtwächterlied« und »Aus Krähwinkels Schreckenstagen«.

Eine Gruppe für sich ist das Epigramm. Es ist wirklich eine Gattung, denn es hat seinen besonderen Gehalt und seine besondere Form, was man etwa von Lied, Ode, Elegie nicht sagen kann, denn diese Gruppen sind teils nur formal, teils nur inhaltlich bestimmt. Die beiden klassischen Theoretiker des Epigramms, Lessing und Herder, nehmen auf die Rollenform wenig Bezug, obgleich sie oft schon im griechischen Epigramm vorkommt. Lessing zitiert zwar mehrfach Rollenepigramme, aber nur einmal geht er auf die Rollenform ein, indem er feststellt, daß ein Epigramm Martials nicht im Sinne des Dichters, sondern aus der Rolle des Kaisers Domitian gesprochen sei und somit den Dichter nicht persönlich belaste. Nur dieses Mißverständnis, das durch eine fehlende Überschrift entstanden ist, will Lessing beseitigen, indem er vermutet, daß es in anderen Epigrammen Martials ähnlich liege. Anders als Lessing geht Herder auch auf die positiven Wirkungen des Epigramms ein. Das Rollenepigramm ist aber für Herder keine besondere Gattung, es kann in allen von Herder festgestellten Arten des Epigramms seinen Platz finden. Herder sieht im lehrhaften Epigramm den Reiz der Rollenform darin, daß durch sie die trockene Lehre anschaulicher gemacht werde: Durch sie werde der Gegenstand des Epigramms zum »sprechenden Emblem«. Ferner aber ist das, was Herder über den Ursprung und die Grundform des Epigramms sagt, auch für die Rollenform von Bedeutung. Das Epigramm war ursprünglich Inschrift, und durch sie wurde dem Gegenstand, der sie trug, Sprache gegeben. Das Denkmal, und zumal das Grabmal ist da als Vertreter einer Person: diese Illusion wird gesteigert, indem es menschliche Rede erhält. Daß ferner die parodischen Wirkungen der Rollenform in einer der Satire so verwandten Gattung wie dem Epigramm zu ihrem Recht kommen, dafür ist das einzige Rollengedicht in Goethes Zyklus »Vier Jahreszeiten« ein Beleg (Nr. 64).

Oft kommen in der griechischen Anthologie Epigramme vor, in denen das Denkmal oder, wie in dem berühmten Epigramm des Simonides auf die bei Thermopylä gefallenen Spartaner, nur gegenwärtig gedachte Personen den vorbeikommenden Wanderer anreden. In der Form der Anrede zeigt sich die dialogische Struktur des Epigramms. Das Epigramm ist ein Tendenzgedicht, das eben den Zuhörer als Objekt der Tendenz braucht. Dieser tritt in der Gestalt des Wanderers konkret in die Erscheinung. Die Absicht, einen Zuhörer einzuführen und in seiner Person die tendenziöse Wirkung zu versinnbildlichen, ist ein mindestens ebenso wichtiger Anlaß der Rollenform wie die Person des Rollenhelden, dessen Rede auf den Zuhörer wirken soll. Außer dieser rahmenartig über das Gedicht hinausgreifenden Fiktion eines Zuhörers ist das Epigramm oft auch in seinem Innern dialogisch gebaut. Von den Sprüchen, die Goethe als »Zahme Xenien« und damit als Epigramme bezeichnet hat, zerfallen viele in zwei Teile: zuerst bringt irgendeine andere Person eine Rede oder Frage vor, auf die dann der Dichter eine Antwort gibt. Damit ist Lessings Definition des Epigramms verwirklicht: die Frage enthält die Spannung, die Antwort die Lösung. Gleich das zweite und dritte Gedicht in Goethes angeführter Spruchsammlung sind Beispiele für diese Technik. Von Rollengedichten kann man hier gar nicht mehr sprechen, denn die Rede der anderen Person wird nur zitiert, damit der Dichter im Gegensatz dazu eigene Ansichten entwickeln kann. Ähnlich zerfällt in Rede und Antwort und damit in eine Reihe von Epigrammen die umfänglichste der Xenien, betitelt »Shakespeares Schatten«. Echte Rollengedichte sind dagegen die Xenienzyklen »Die Flüsse« und »Die Philosophen«. Zumal der erste Zyklus ist kein Dialog, sondern eine Revue, die Flüsse treten nacheinander auf und stellen sich vor, ohne daß die Rede des einen auf die Rede des anderen spannt und sie damit vorbereitet. Es ist nur ein Bündel von Rollengedichten. In den »Philosophen« ist es etwas anders. Hier fordert die Rede des einen die des anderen heraus, die Redenden sprechen ineinander, nicht nacheinander, und dramatisch wirkt auch der Einsatz und die konkrete Darstellung des Schauplatzes der Rede.

Das Epigramm ist ein Gelegenheitsgedicht. Auch sein Charakter als Gelegenheitsgedicht führt zur Rollenform hin. Man vergleiche z. B. einige Gelegenheitsgedichte Mörikes (Ausgabe Maync Bd. 1, S. 233, 236, 303, 328, 348, 395). Alle diese Gedichte hat der Dichter selbst nicht einer Aufnahme in seine Sammlung gewürdigt, deshalb sei nur auf das von ihm legitimierte gleichgeartete Gedicht »An O. N. Schönhuth« (Maync Bd. 1, S. 154) näher eingegangen. In diesem Gedicht beglückwünscht die neugeborene Tochter den Vater zu ihrer Geburt.

Der Anlaß des Glückwunsches bringt selbst den Glückwunsch dar. Die Rollenform ist ein Scherz, aber sie unterstreicht den Glückwunsch, sie steigert ihn, indem er gar nicht von außen her zu kommen scheint, sondern sich aus dem Gegenstand des Glückwunsches von selbst ergibt. Oft, wie in dem Gedicht Mörikes an Frau Karoline Schmidlin (Bd. 1, S. 305) spricht das Geschenk an Stelle des Gebers. Dieses spruchartige Gedicht erscheint als Epigramm, und sogar zeigt es die Urform des Epigramms: es ist eine Inschrift, die den geschenkten Gegenstand als Widmung begleitet. Das Geschenk spricht als Bote des abwesenden Gebers. Einmal läßt Goethe dem Herzog Karl August durch den Mund eines Bauern Huldigungen darbringen. Die Huldigung liegt hier weniger in dem, was gesagt wird, als in der Person dessen, der sie ausspricht. Die Person des Bauern hat für den Herzog symbolische Bedeutung, denn der Bauer verkörpert als Vertreter des niederen Volkes dessen Liebe zum Herrscher. Ein persönlicher Glückwunsch des Dichters hätte immer nur persönliche Bedeutung.

Das Gelegenheitsgedicht, welches sowohl die Form des Epigramms wie des lyrischen Gedichts annehmen kann, hat noch eine besondere Abart: das Auftragsgedicht. Dieses entspringt nicht einem persönlichen Erlebnis des Dichters, der vielmehr im Auftrage einer anderen Person dichtet und aus ihrer Rolle spricht und an sie seine Autorrechte abtritt. Festgedichte dieser Art sind häufig in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, später kommen sie wohl auch vor, aber man zählt sie meist nicht mehr zur Literatur. Doch hat selbst Goethe in seiner späteren Zeit es nicht verschmäht, Gedichte im Auftrag und im Namen anderer Personen zu verfassen. In dem Zyklus »Im Namen der Bürgerschaft von Karlsbad« rechnet der Dichter sich allerdings selbst unter die Bürger, übrigens spricht er in einigen Gedichten des Zyklus auch in eigenem Namen. In dem Gedicht »Einer hohen Reisenden«, das Goethe ebenfalls in Karlsbad 1808 verfaßte, spricht er im Auftrag und Namen des Reisebegleiters einer Prinzessin, der er auf diese Weise huldigt und zugleich einen Reiseplan entwirft. Er begleitet sie im Geiste auf dem Wege, den er gegangen war, und dieser innere Anteil macht das Gedicht erst wirklich zu einer Dichtung, sonst wäre es bestenfalls ein Virtuosenstück.

Wie das Gelegenheitsgedicht steht auch das Rätsel an der Grenze der Poesie, aber nicht an ihrem Ende, sondern an ihrem Anfang. Seine Wirkung liegt in der Spannung: mehr als vom Epigramm gilt vom Rätsel die von Lessing festgestellte Zweiteilung in Spannung und Lösung, denn die Lösung ist, auch wenn der Dichter selbst sie nicht gibt, das Endziel des Rätsels. Das Epigramm deutet seinen Gegenstand, das Rätsel deutet ihn nur an, das Epigramm antwortet, das

Rätsel fragt. Die klassischen Rätsel der deutschen Literatur sind diejenigen, die Schiller für seine Bearbeitung der Turandot gedichtet hat. Die Rollenform begegnet in dieser Sammlung nur dreimal. Mehrere künstlerische Wirkungen werden dadurch erzielt. Zunächst werden durch ihre Einführung als Redende Naturvorgänge vermenschlicht und verlebendigt; das ist eine Wirkung, die der Rollenform nicht allein im Rätsel, sondern stets eigen ist. Die zweite Wirkung berührt das Wesen des Rätsels. Das Rätsel richtet sich stets an einen Zuhörer, der ja die Lösung bringen soll. Da ein Zuhörer dem Rätsel obligat ist, liegt es nahe, auch einen Redenden zu fingieren (vgl. S. 32 f.). Das Rätsel ist seiner Natur nach dialogisch, wieder damit dem Epigramm ähnlich, und der bestimmende Faktor des Dialogs ist der Zuhörer, nicht der Redende. Wenn man diesen Rätseldialog sich szenisch vorstellt, so steht auf der Bühne allein der Zuhörer, während der Redende im Dunkel hinter der Szene bleibt und von sich nur einzelne Züge entdeckt, die erst durch den Zuhörer zu einem Bilde gestaltet werden. Der Zuhörer ist der eigentlich Aktive.

Die gemeinsamen Merkmale von Epigramm, Gelegenheitsgedicht und Rätsel waren einerseits ihre rationalistische Einstellung, anderseits ihre dialogische Richtung an einen Zuhörer. Aus dieser ergibt sich die Rollenform mehr als ein Nebenprodukt.

Das Ergebnis dieser Untersuchung ist im Hauptpunkt ein negatives: es gibt kein Rollengedicht an sich, sondern nur Rollengedichte, die, unter welchem Gesichtspunkte man sie auch betrachtet, kein einheitliches Bild zeigen. Die Quellen des Rollengedichts liegen wohl im Erlebnis des Dichters, aber an verschiedener Stelle. Bald dient die Rollenform einer intimeren, weil maskierten Selbstdarstellung des Dichters, bald einer romantischen Freude an der Maskerade als solcher, bald einem asketischen Zuge zur Selbstverneinung, zur Ausschaltung des eigenen Ich, bald einer dramatischen Besessenheit von einer Gestalt, die sich szenisch aussprechen und ausleben soll. Wie der Ursprung, ist auch die Struktur des Rollengedichts sehr verschieden. Epische, dramatische und lyrische Elemente ringen um die Vorherrschaft, alle Formen der Poesie haben am Rollengedicht teil. Auch die Welt der Schicksale, Stimmungen, Symbole, die das Rollengedicht enthält, ist unbegrenzt. Und der Rollenheld, dieser Brennpunkt, in den alle diese verschiedenen Strahlen zusammenlaufen, ist bald eine zentrale, bald eine periphere Erscheinung. Im ganzen bietet so das Rollengedicht das Bild des Stromes, der verschiedene Quellen hat und sich in verschiedene Arme teilt. Die einheitliche Strömung aber, die bei allen seinen Krümmungen und Wendungen doch trägt, kommt von jener

Quelle her, an der alle Poesie entspringt. Die Dichtung befriedigt das Streben des Menschen, eine Rolle zu spielen, sich in anderer Gestalt verkörpert zu sehen. Dieses Streben findet im Rollengedicht seinen sichtbarsten Ausdruck, weil hier der Blick beschränkt ist auf nur eine Person, in der man ganz aufgehen kann. Nur vom Standpunkte des Kunstgenießenden bildet das Rollengedicht eine Einheit. Und es ist auch für ihn eine zusammengesetzte Einheit, denn es vereinigt ja die Wirkungen aller Dichtungsgattungen. Letzten Endes liegt der Wert des Rollengedichts gerade in seinem Charakter als Übergangsform. Als solche fördert es nicht allein die Erkenntnis der Dichtungsgattungen in hohem Maße, es ist zugleich ein Versuch, durch Verschmelzung der dichterischen Formelemente etwas Neues zu schaffen.

III.

Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils.

Von

Tsuneyoshi Tsudzumi.

Alle Künste haben ihre Rahmen. Der Rahmen bezeichnet eigentlich den Ort, wo sich ein Kunstwerk von seiner heterogenen Umgebung abschließt und zu einer unabhängigen, selbstgenügenden Welt macht. In dem Sinne soll jede Kunst den Rahmen haben, denn ein Kunstwerk ist jedenfalls kein Stück der Natur und hat unbedingt die Wirkung, die uns den wirklichen Zusammenhängen entreißt und in eine besondere Welt versetzt.

Wenn man aber einmal vom Rahmen spricht, so erinnert man sich gleich an den Bildrahmen, der den Ort versinnlicht, wo die betreffende Funktion vor sich geht, und der nicht lediglich dem Kunstwerke noch dessen Umgebung angehört. Der Bildrahmen ist aber nur eine der Versinnlichungen der verschiedenen Rahmen der Kunst. Ein solcher gehört nicht bloß der Malerei, sondern die übrigen Künste haben auch ähnliche, jede für sich in irgend einer Form. Die Kunst hat also überhaupt Rahmen. Unter dieser Voraussetzung allein kann man auch über eine Eigenart der Kunst im allgemeinen in bezug auf den Rahmen sprechen. Indessen müssen wir unsere Betrachtung einstweilen auf den Bildrahmen beschränken, weil die handgreiflichen Verhältnisse desselben uns vor Verwirrungen schützen, wie sie die ideellen oder schwer festzustellenden Rahmen der anderen Künste leicht veranlassen mögen.

Wie wir oben gesehen, müssen alle Kunstwerke, insofern sie zu diesem Namen berechtigt sind, irgendwie Rahmen haben, sei es im sinnlichen, sei es im ideellen Sinne. Und die Rahmen der Künste in allen möglichen Formen dürften etwas vereinfacht und verdeutlicht gerade im Bildrahmen enthalten sein, so daß man ihn als den Inbegriff der Rahmen ansehen könnte. Diese etwas verführerische Ansicht wird gleich ihre Ungenauigkeit enthüllen, wenn man den darauf bezüglichen künstlerischen Tatbestand noch genauer prüft. Was ist der Bildrahmen eigentlich? Er ist ein kunstgewerbliches Produkt, das gar nicht zum Wesen des von ihm umfaßten Bildes gehört. Jeder Rahmen paßt zu

jedem Bild zwar nicht gut, aber er greift doch dieses selbst wirklich niemals an, was man wohl über die Wand, woran ein Bild hängt, im verminderten Grade sagen kann. Ein schlechter Bildrahmen hindert ja den vollkommenen Kunstgenuß, in dem Sinne kann man sagen, er verderbe das Bild, aber ein Bild ohne Rahmen ist nichts destoweniger ein Kunstwerk. Gelegentlich muß ich bemerken, daß Säulen, Piaster und Gesimse bei alten Gemälden auch eine Art Bildrahmen sind. Ein Gemälde muß dann, wenn es ohne Hilfe des Bildrahmens genießbar sein wollte, gleichsam an sich selber irgendeinen Ersatz für denselben haben. Dieser Ersatz liegt eben infolgedessen diesseits der Grenze des Kunstwerkes, da dieses ihn in sich begreifen soll. Als ich oben gesagt habe: alle Künste haben Rahmen, da gebrauchte ich dieses Wort in einem so erweiterten Sinne, daß ich damit auch den Ersatz meinen konnte, weil es Künste gibt, die niemals imstande sind, einen unverkennbaren Rahmen wie den Bildrahmen zu haben.

Kann der Ersatz — man darf sich hierbei aber keinen um das Bild gemalten denken — nun ein so vollständiger sein, daß er an sich alle die Funktionen des üblichen Bildrahmens besitzt? Zwischen ihm und dem wirklichen Bildrahmen ist ein Unterschied nicht zu übersehen, der von der Tatsache herrührt, daß der gemalte sich im Kunstwerk selber befindet. Er wirkt also von innen heraus, während der wirkliche dies von außen hinein tut. Jenes ist der Abschluß des Kunstwerkes, und dies die Einschränkung desselben. Man kann jedoch wohl annehmen, daß dieser gerade dazu da sei, um den Abschluß oder vereinheitlichenden Zusammenschluß zu betonen. Er ist aber, wie ich glaube, nicht nur dazu da, sondern die Sachverhältnisse haben, wenn man sie noch genauer betrachtet, ihre Kehrseite. Wenn der Künstler sich von vornherein dessen bewußt ist, daß das eben gemalte Bild nach der Verfertigung in einen Rahmen eingefaßt wird, so muß notwendig dieses Bewußtsein auf die Komposition des Bildes einen Einfluß ausüben. Oder man darf es vom anderen Standpunkt aus auch so erklären: die Ursache, daß die moderne abendländische Malerei kaum des Bildrahmens entbehren kann, sei vielmehr in ihrer Beschaffenheit und ihrer geschichtlichen Entwicklung zu suchen. Jedenfalls sehen wir also zwei Seiten in der Funktion des Bildrahmens — man soll hier das Dekorative ausschalten —: die eine zeigt ihn als ein bloßes Hilfsmittel, das nachher hinzukommt und die nach der Einheit strebende Eigenschaft des Kunstwerkes betont, indem es von diesem ungünstige Einflüsse der Umgebung abwehrt; die andere zeigt ihn als ein sozusagen Rahmenbewußtsein, das sowohl gegenwärtig als geschichtlich in den Stil der Malerei einwirken soll, so daß das Kunstwerk nach dem vereinheitlichenden Zusammenschluß stark neigt.

Wenn man ein japanisches und ein europäisches malerisches Kunstwerk nebeneinander stellt und vergleicht, so wird man gleich finden, wie sehr das letztere nach der zusammenschließenden Einheit eifert, während das erstere gegen eine solche Einheit scheinbar gleichgültig ist oder vielmehr manchmal diese Gleichgültigkeit fast zur Schau stellt. Auf dem Gebiete der Malerei besonders hängt die (räumliche) Größe des Dargestellten in ziemlich weitem Umfange von der Willkür des Künstlers ab; man kann zum Beispiel ein mächtiges Gebäude oder einen hohen Baum wohl in kleinem Format oder Menschen und Tiere lebensgroß malen. Man betrachte ein echt-japanisches Bild — ich muß hier das Wort echt brauchen, denn die Malerei ist, wie bekannt, von der ausländischen, neuerdings von der europäischen, früher hauptsächlich von der chinesischen beeinflußt, — so scheint es einem, als ob der Künstler das Format der gegebenen Bildfläche nicht merkte und seine Komposition durch dieses sich nicht beschränken ließe. Unten auf einem Bilde z. B. sieht man den unteren Teil eines Baumstammes, in der Mitte aber den mittleren desselben teilweise oder gänzlich dem Blick entwichen, dann droben die Äste und Zweige wieder ins Bild hereingucken und da sich verbreiten, so daß der Betrachter notwendig jenseits der Grenze des Bildes in Gedanken weiter malen muß, wenn er den Vorwurf nicht für einen zerstückelten Baum nehmen will. Wenn der dargestellte Baum etwa zum Teil einer Landschaft gehörte, so wird man überall in den europäischen Landschaftsbildern Beispiele finden; in die Mitte eines Gebüsches oder wohl eines Baumes fällt oft die Grenze des Bildes. Davon ist hier selbstverständlich nicht die Rede. Unsere Maler stellen gern einen Baum, besonders denjenigen dar, der einen viel geknickten und geschlängelten Stamm und eben solche Äste hat, worin wir seine Lebensgeschichte zu sehen glauben. Sie stellen ihn also als ein selbständiges Lebewesen und zwar zerstückt dar, was sehr eigentümlich und merkwürdig sein soll.

Wie ich hier gelegentlich bemerken muß, so ist es schon den Europäern fremd, daß man einen Baum fast ohne dessen Umgebung darstellt, es gibt in der Tat keinen Baum ohne Umgebung. Hierin sehe ich einen großen Unterschied zwischen unserer Malerei und der europäischen. Die europäische Kunstgeschichte lehrt uns, daß selbst das Bildnis lange ein Stück Landschaft als seinen Hintergrund haben mußte, geschweige denn Tiere und sogar Pflanzen. Man kann sich hierbei leicht erinnern an die etwas spätere Gattung der Malerei, das Stilleben, worin man nicht nur Tiere und Pflanzen entschieden ihrer natürlichen Umgebung entrissen darstellt, sondern auch Küchengeschirre und Hausgeräte kaum mit der Umgebung, sehr häufig mit dem nichts bedeutenden Hintergrund. Das ist aber gar keine Ausnahme, sondern

vielmehr eine Bestätigung für unsere Ansicht, denn im Stilleben soll überall die Stimmung des Menschenlebens vorherrschen, Tiere und Pflanzen sollen da also nicht mehr ihr natürliches Leben fristen, sondern uns der Natur entraubt dargestellt sein; was Küchengeschirr und Hausgeräte anbetrifft, so sind sie gleichsam stark von dem Menschenleben angehaucht, ja gehören lediglich zu diesem, so daß man sie davon getrennt durchaus nicht vorstellen kann. Bei der Landschaftsmalerei, nicht ausgeschlossen die ohne Figurenstaffage, nämlich die sogenannte reine, kommt es nicht minder auf das Menschenleben an, es wird dabei die Landschaft an und für sich durchaus nicht dargestellt; so darf sie nimmer ein Ausschnitt der Natur sein, sondern soll als ein Ganzes eine gewisse Stimmung des Menschen andeuten.

Bei unserer Malerei verhält es sich ganz anders. Wir kennen schon von frühesten Zeiten her (zirka 7. Jahrhundert) die Landschaftsmalerei, und zwar die reine; so ist sie denn viel älter bei uns als bei den Europäern. Blumen, Bäume und Vögel waren — außer religiösen Gegenständen — Objekte der Malerei, die meistens ohne Umgebung isoliert gezeichnet wurden. Unsere alten Künstler hatten also von Anfang an die Natur an und für sich zu ihrem Gegenstand des Zeichnens gemacht, sie galt ihnen durchaus nicht für die Umgebung des Menschenlebens, wie das bei Europäern der Fall war. Das ist aber eine folgenschwere Tatsache; die Natur als Umgebung des Menschen bekommt von selbst eine Grenze, indem sie von dem darzustellenden Thema abgegrenzt wird, während die Natur selbst kein Thema haben kann und sowohl der Ausdehnung nach als auch zeitlich ununterbrochen fließend ist, so daß der Künstler sie notwendig nach Belieben ausschneiden muß. In der Tat stellt unser Künstler die Natur mit beliebigem Ausschnitte dar. Und wenn er in sein landschaftliches Bild Figuren hinzufügen will, so tut er es in der Weise, als ob die Figuren ein Teil der Natur wären, was zwar bei den europäischen reinen Landschaftsbildern auch der Fall ist, bei den unseren aber in viel höherem Grade. Die Figuren werden auf ihnen meistens ganz ruhig, z. B. im Hause einen Besuch erwartend oder im stillen Gemüt lesend oder musizierend oder am Ufer fischend, also in einer ganz alltäglichen Szene dargestellt.

Die Natur kennt keine Abschnitte. Das heißt mit anderen Worten: die Natur läßt sich an jedem Punkt abschneiden, oder umgekehrt; denn wie man auch die Natur abschneiden mag, so deuten alle Abschnitte doch auf die ganze Natur hin. Das ist ja die Auffassung, die der japanischen Malerei zugrunde liegt. Einen Baum kann man immerhin zerstückt darstellen, der Betrachter hat dennoch notwendigerweise einen vollständigen vor den Augen. Eine augenscheinlich nichts bedeutende Pflanze vereinzelt dargestellt, kann uns unter Umständen

vieles erzählen, wobei natürlich manchmal besondere Mühe aufgewandt wird, um auf ein nicht dargestelltes Milieu dadurch hinzudeuten, daß man durch Zusammenhänge vieles erzählende Kleinigkeiten hinzufügt; unsere Künstler haben eigentlich ein großes Talent dafür.

Die Eigentümlichkeit der Darstellungsweise unserer Maler besteht darin, daß dargestellte Dinge nicht nur als solche angesehen werden sollen, sondern meist einen Hinweis auf die nicht gemalten enthalten, die irgendwie mit ihnen zu einheitlichem Zusammenhang kommen könnten; daß Gegenstände nicht immer gänzlich, sondern teilweise dargestellt werden, und dennoch in diesem Fall nicht für Teile gehalten werden sollen. Beide zusammen bedeuten letzten Endes, der Künstler lasse die Teile das Ganze vertreten, weil nach der Auffassung unserer Malerei, wenigstens dem Anschein nach, alle Dinge, wenn sie auch, von dem alltäglichen Standpunkt aus betrachtet, in sich abgeschlossen ein selbständiges Dasein zu führen scheinen, dessenungeachtet immer Teile der unendlich und ununterbrochen fließenden Natur seien, so daß der Künstler fast überall seine Darstellung unterbrechen könne, und gerade eine der alltäglichen Auffassung der Dinge zum Spott geschehene Unterbrechung öfters sogar die Wirkung habe, auf den wesentlichen Zusammenhang der Dinge hinzudeuten.

Es ist hier insbesondere zu beachten, daß die eben bezeichnete Auffassung zwei entgegengesetzte Neigungen in sich enthält, deren eine zur Vernachlässigung der naturgetreuen Wiedergabe der Gegenstände, und deren andere zur Hochschätzung derselben führt. Dies mag für den ersten Augenblick zwar etwas merkwürdig scheinen, aber der Vorgang läßt sich leicht psychologisch erklären. Im letzten Falle bemüht man sich darum, das Dargestellte möglichst wie einen Ausschnitt der Natur aussehen zu lassen, damit der Betrachter verführt wird, den ungenügenden Vorwurf unwillkürlich nach der Natur zu ergänzen; im ersten Falle beruft man sich bei weitem mehr auf die Einbildungskraft des Betrachters, oder der Künstler findet es dabei noch zweckmäßiger, denselben durch die Art und Weise seiner Zeichnung, namentlich die Pinselführung — die chinesisch-japanische Kalligraphie ist für diese von großem Einfluß — in den Gedankenkreis hineinzuziehen, so daß man manchmal sogar auf das Kolorit gänzlichen Verzicht leistet und in großem Abstand von der Natur alles schwarz zeichnet. Dies ist Sumi-e (die Tuschzeichnung), das ein auffälliger Gegensatz zum Helldunkel der europäischen Malerei ist, wo aus einem einigermaßen ähnlichen Gedanken Farbengebung und Figurenumrisse für Licht ein wenig hintangesetzt werden. Bei Gewichtlegung auf naturgetreue Wiedergabe ergab sich die Kleinmalerei, die allerlei Kleinheiten der Gegenstände wiedergibt und daher reichlich

Farbe verwendet, und die anderseits manchmal Stilisierung erfahren hatte, wodurch sie auf das Dekorative überging. Das Sumi-e kann auch dekorativ werden, weil es sich sehr dazu eignet, daß es auf dem Lackbild für Tusche Goldstaub verwenden läßt.

Es hat sich herausgestellt, daß die Rahmenlosigkeit des japanischen Bildes eigentlich von dem Wesen desselben herrührt, wobei die äußerlichen Umstände nicht viel zu tun haben. Diese selbst waren nicht imstande, den Künstler dazu zu zwingen, sondern die stilistische Eigenart entstand lediglich daraus, wie er den Umständen begegnen wollte. Uralte und heute noch übliche Bildflächen bieten bei uns die Schiebetüren — die Türen des japanischen Gebäudes sind alle solche und diejenigen, die Zimmer trennen, sind aus mehreren dünnen, schmalen Stäbchen kreuzweise zusammengefügte und mit Papier überzogene, ungefähr drei Fuß breite, sechs Fuß hohe Quadrate (Fusuma), diejenigen, die den Korridor abschneiden, aus Holzplatten (Ita-do), beide in einen schmalen lackierten Rahmen eingefaßt, — Standwände (Tsuitate), spanische Wände (Biobu), sodann zwei verschiedene Rollen aus Papier und Seide, deren eine ausgerollt der ganzen Länge nach senkrecht in den nischenartigen Raum (Toko-no-ma) gehängt wird, das ist das Kakemono, die andere nennt man E-makimono, Bildrolle, sie ist ein oder anderthalb Fuß breit und in der Länge nicht beschränkt. — Es ist hier nebenbei besonders zu bemerken, daß diese Bildflächen alle scheinbar irgendwie Rahmen haben. Es kommt aber bei der Rahmenlosigkeit wenig darauf an, ob ein Bild wirklich einen Rahmen hat oder nicht, sondern es bezieht sich hauptsächlich auf die Komposition eines Bildes. — Die Schiebetüren werden meistens vier Stück nebeneinander aufgestellt, sie bieten also vereinzelt je eine in einen schmalen Rahmen eingefaßte Bildfläche, und zwar werden diese Rahmen von dem Künstler in der Regel vernachlässigt, weil er vier Stücke zusammen für eine Fläche anzusehen pflegt. Kein Wunder, daß die spanische Wand, die vielfach zusammengelegt wird und von der selbst während des Gebrauches jede Seite für sich einen anderen Gesichtspunkt beansprucht, als eine Bildfläche behandelt wird, wenn selbst der gegebene Rahmen nicht berücksichtigt wird. Die senkrecht lange Bildfläche vom Kakemono beschränkt keinenfalls die Darstellung auf dementsprechende Gegenstände, zum Beispiel stehende Figur, gerade Bäume usf., sondern man wählt sich fast alle möglichen Vorwürfe, ohne Rücksicht auf die wunderlich eingeschränkte Bildfläche. Die vom Makimono ist so ungeheuer lang, daß man sie manchmal nicht überschauen, sondern quer aufrollen und nur teilweise nacheinander betrachten kann. Die Darstellung ist fast immer eine historische, man betrachtet darin geschichtliche Ereignisse nach der Zeitfolge fast

ununterbrochen, wie wenn diese Länge die Unendlichkeit des Zeitflusses verträte. Die alte echt japanische Schule Jamatoe benutzt diese Bildfläche gern, ihr berühmtestes Stück ist die Darstellung des ältesten berühmtesten Romans Genji-monogatari, deren Vorwürfe meist Innenräume eines Palastes sind. Der Künstler schränkt die Größe der Darstellung nicht immer nach dem Format ein, so daß Säulen, Türen, Vorhänge und sogar Figuren manchmal in der Mitte durch den oberen Rand abgeschnitten sind, und noch mehr, der Standpunkt ganz oben gesetzt ist, um die Innenräume von oben, von der geöffneten Decke aus etwas quer betrachtet darzustellen. Man weiß, daß auch in der alten europäischen Malerei zeitlich getrennte Szenen der biblischen Geschichte in einem Bild nebeneinander dargestellt sind, was sehr primitiv und irreführend sein mag, weil man leicht verleitet wird, das Ganze einheitlich zu nehmen. Bei dem Makimono sieht der Betrachter dagegen die ganze geschichtliche Entwicklung auf dem Bilde gerade auf die Weise, wie das in der Wirklichkeit auch der Fall ist, nämlich so, daß er jeden Augenblick einen Teil davon vor den Augen hat. Man könnte sagen, in dem Bilde geschehe etwas. Dies widerspräche selbstverständlich der europäischen Theorie dieser Kunst, alles Aufeinander solle in der Welt der Malerei ins Nebeneinander übersetzt werden, indem man den so zusammenhangsreichen, alles was vorgeht und nachfolgt in sich umschließenden Moment wählt und wiedergibt. Bei dem Gedankengang der schon oben bezeichneten japanischen Auffassung aber ist dies nicht eben auffallend, denn man legt dort bei der Naturmalerei ein großes Gewicht auf die Natur an sich, d. h. mit anderen Worten auf die Natur in der Wirklichkeit, und so darf man bei der historischen die Sache in der wirklichen Zeitfolge darzustellen suchen, was allerdings nicht geschieht, so lang man sich des Rahmens bewußt bleibt. Wenn man das Bild aufrollend betrachtet, so wird der schon gesehene Teil, wie wir es gewöhnlich tun, immer zugerollt, so daß man einen ganz zufälligen Ausschnitt desselben bekommt. Es ist dies bei der spanischen Wand auch der Fall, ausgenommen, daß der Ausschnitt zwar zufällig, da der Künstler die ganze Fläche als eine solche behandelt und während des Malens oder Zeichnens keine Rücksicht auf die biegsame Stelle nimmt, diese jedoch vorausbestimmt ist, da er auf die fertige Wand malt. Es gilt dasselbe auch für die Schiebetüren, bei denen vier Stücke zusammen eine Bildfläche ausmachen, und die jedenfalls, insofern sie wirklich sind, auf- und zugeschoben werden müssen, so daß man auch hier zufällige Ausschnitte bekommt. Und der Vorfall erschreckt uns gar nicht, weil unsere Malerei von vornherein so beschaffen ist. Ein Bild, das seinen Gegenstand in einem beliebigen Ausschnitt darstellt, ist gerade dafür geschaffen, daß es selber auch im beliebigen

Ausschnitt betrachtet wird. Etwas ähnliches kann man vielleicht an den griechischen Skulpturen wahrnehmen, die zerstückt und in ganz zufälligen Ausschnitten auf uns gekommen sind. Diese Eigenschaft macht unser Bild sehr dazu geeignet, auf das Kunstgewerbe überzugehen. Unsere Lackbilder z. B. sind nicht so stark stilisiert, wie man bei der europäischen Dekoration der Geräte sieht. Ein Bild kann, wie es ist, auf ein Kästchen gleichsam übersiedeln.

Das gilt nicht bloß für die Malerei, sondern auch für unsere Plastik überhaupt, insbesondere deswegen, weil in den nächsten Jahrhunderten unsere Plastik immer mehr malerisch wurde, bis wir die Plastik des europäischen Stils, die nur ein halbes Jahrhundert Geschichte hinter sich hat, ergriffen und entwickelt haben. Dieselbe stelle ich hier beiseite, es ist nicht für unseren Zweck geeignet, da ich sie mehr als eine kosmopolitische, denn als eine uns eigentümliche ansehen kann, wofür sie zu jung ist. Was Statuen betrifft, so sind sie meistens buddhistische Abgötter, die der Buddhismus mitgebracht hat, und die daher zur orientalischen Kunst gehören, doch nicht zur echt-japanischen. Vor der Einführung des Buddhismus hatten wir auch unsere Plastik, die tönerne, die von der buddhistischen so gut wie vertrieben wurde. Und diese religiöse Gesinnung beherrschte den größten Teil der vergangenen Jahrhunderte, wie das Christentum in Europa, nicht nur die Plastik, sondern die Kunst überhaupt, bis es endlich im Tokugawa-Zeitalter durch eine politische Maßregel beträchtlich eingeschränkt wurde, so daß die Künstler ihre hochentwickelte Kunst auf einem anderen, also weltlichen Gebiete ausüben mußten. Dies war vor allem für die Bildhauerkunst verhängnisvoll, sie hatte bis dahin den ganzen Fleiß auf die religiöse Arbeit verwandt und mußte nun auf eine total verschiedene Arbeit übergehen, so verschieden, weil Bildsäulen bei uns in andere Gebäude als Tempel sich durchaus nicht einfügen lassen. Die andere Arbeit, die sie wählen sollten, konnte daher nicht anders als eine kunstgewerbliche sein, die freilich von früher Zeit her von ihren eigenen Spezialkünstlern betrieben und in der Höhe der Entwicklung war. Gleichwohl war das für das Kunstgewerbe selbst so günstig, wie es niemals gewesen war. Es hatte ja eine japanische Renaissance hervorgebracht; Tempel, die schon bisher die plastische Dekoration nicht vermißten, wurden von neuem durch reichere Reliefs, Bildwerke und sonstige Schnitzereien üppig verziert, und die übrigen Gebäude, Paläste, Schlösser und selbst Wohnhäuser bekamen womöglich solche Verzierungen. Die letzteren aber — das muß ich hier besonders bemerken — sind ihrer Natur nach nicht imstande, die echt plastischen im eigentlichen Sinne des Wortes zu vertragen, und gerade deshalb mußten dekorative Schnitzereien immer mehr malerisch

werden. Bei unseren gewöhnlichen Bauten sind alle Pfeiler pilasterartig eckig und lassen an sich irgendwelche Bildwerke durchaus nicht anbringen. Über den Schiebetüren, die die Zimmer trennen, gibt es bis an die Decke hin einen Teil, den man Ramma nennt, der beinahe der einzige ist, den man mit etwas Schnitzerei verzieren kann. Nach unserem Geschmack ist unter anderem bei der echt japanischen Architektur die saubere Einfachheit ein unentbehrliches Erfordernis, wenn ein Gebäude edel und nicht gemein erscheinen soll.

Diese Umstände zusammen wirkten auf die Kunstübungen ein, die Künstler, an die immer geringere Aufträge auf dem Gebiete von Bildsäulen gelangten, mußten anderswo ihr Feld für Kunstausübungen aufsuchen und es notwendig auf dem kunstgewerblichen Gebiete finden, wie es sich nach den eben beschriebenen Umständen leicht einsehen läßt. Aber die äußeren Umstände allein hätten all die künstlerischen Erscheinungen sicherlich nicht hervorbringen können, wenn nicht die Kunst selber die Anlage dazu besessen hätte.

Auf solche kunstgewerblichen Arbeiten brauche ich hier nicht ausführlich einzugehen, weil sie so in Europa verbreitet sind, daß man fast im ersten besten Museum Exemplare davon finden kann. Als das bedeutendste Beispiel kann ich das Netsuke, ein Gürtelanhängsel, womit man ein Täschchen mit Tabak oder Heilmitteln an dem Gürtel befestigte, erwähnen. In demselben fristet die Plastik scheinbar ein nur kümmerliches Dasein. Wenn wir uns jedoch einmal in einer geeigneten Mußestunde darein vertieften, so würde uns die Kleinheit des Formats doch ziemlich gleichgültig, eine Komposition, die z. B. einen Strohschuh mit einem darauf ausruhenden Fröschchen darstellt, erweckt in uns eine so heimatlich-ländliche Stimmung, daß wir vor den Augen des Gedankens einen feuchten Pfad zwischen grünen, wasserreichen Reisfeldern, wo wir öfters einen solchen ausgetragenen Strohschuh verlassen gesehen haben, ganz lebhaft haben mögen. Dies ist die Art, wie wir ein Kunstwerk genießen; man genießt in demselben eigentlich seine Vorstellungen, aber nicht die Sache an sich; so können wir also uns über die Farbe und insbesondere die Größe der Dinge, die nichts anderes als relative Eigenschaft ist, sehr leicht erheben, wenn ein Kunstwerk nur so beschaffen ist, in uns irgendwie eine ästhetische Vorstellung zu erwecken. Und diese will sich gern frei, und ich kann vielleicht sagen, einigermaßen willkürlich entfaltet sehen; so kann eben die Mangelhaftigkeit eines Kunstwerkes manchmal für sie sogar günstig sein. Gerade die Rahmenlosigkeit gewinnt hierin eine Berechtigung, weil sie unserer Einbildung keine Schranke setzt. Sie gewährt anderseits auch dem Kunstwerk sozusagen eine Art Freiheit, indem sie dasselbe auf den wirklich gegebenen Raum nicht

einschränkt, sondern, wenn es ihm gefällt, fast überallhin übersiedeln läßt. Man kann die Eigenschaft deswegen nicht schlechthin ornamental nennen, wenn sie auch in der Tat so erscheinen mag, weil die Ornamentik ihre einseitige Erscheinung sein dürfte.

Hierin eben sehe ich auch den Grund, warum bei uns die reine Plastik außerhalb des buddhistischen Gebietes ihre Blüte nicht erreicht hat. Sie soll, insofern sie wirklich eine reine ist, Rahmen an sich selbst haben. Diese Kunst kennt wie bekannt ihr Milieu nicht und führt ein absolutes Dasein, was unserer Kunstauffassung durchaus nicht entspricht. Unsere Kunstwerke fügen sich alle in gegebene Milieus ein, als ob sie Lebewesen wären. Buddhistische Abgötter sollen auch ihre eigenen Wohnungen haben, in Tempeln allein werden sie gebührlich verehrt. Die Riesenstatue Buddhas macht gelegentlich eine scheinbare Ausnahme, weil sie manchmal unter den freien Himmel gesetzt wird. Gleichwohl tut sie es in Wirklichkeit nicht, denn wir fühlen sie in das natürliche Milieu ganz eingefügt, während wir in ihr den wirklichen Buddha sehen, der da seine geistige Größe symbolisch zur Schau trägt, und der einst jahrelang in der Natur in der Weise, wie sie ihn darstellt, gelebt hatte.

Daß unsere Bildsäule gleichsam nach einem Milieu begehrt, bedeutet gerade die Rahmenlosigkeit der Kunst, sie kann mit dem Milieu zu einem Ganzen verschmelzen, weil sie bei sich keinen Rahmen hat. Hingegen darf die reine Plastik kein Milieu leiden und hat am besten eine nichts bedeutende einfarbige Wand oder Tapete zum Hintergrund, so daß man ihre Umrisse sich möglichst deutlich abheben läßt, denn diese sind nichts anderes als ihre Rahmen und schließen selbst den sie umgebenden Raum streng aus. Das ist doch ein unverkennbarer Gegensatz unserer Kunstauffassung, Kunstwerke sollten Stücke der Natur im weitesten Sinne des Wortes sein, wie wir selber. Unsere Bildhauer der vergangenen Zeiten wären in Kunstfertigkeit hinter den europäischen wohl nicht zurückgeblieben, allein es konnte bei ihnen ein Kunstgefühl wie das der reinen Plastik gar nicht entstehen, so daß wir keine reine Plastik gehabt haben, ob man schon unsere alten Kunstwerke von dem rein plastischen Standpunkt aus sicherlich wohl genießen könnte.

Wir wollen, wenn es auch etwa wunderlich scheinen mag, ungefähr das Nämliche auf dem Gebiete der Architektur behaupten. Es wurde jedoch schon seit langem von den Europäern, die aus Vorliebe für unsere Kunst hierher nach Japan gezogen wurden, scharfsichtig bemerkt, daß unsere Bauwerke in ihre Umgebungen viel inniger als die europäischen sich einfügen. Sie sehen gleichsam so aus, als ob sie mit der umgebenden Natur verwachsen wären. Viele äußerliche,

einigermaßen zufällige Umstände dürften dazu beitragen, besonders das Baumaterial ausschließlich Holz, wenn man auch bei uns freilich heute überall, nicht nur in größeren Städten, sondern auch in ländlichen Orten Gebäude aus Stein und Backstein aufführt, die alle selbstverständlich in europäischem Stil gehalten sind. Die Bauwerke in japanischem Stil, die als Kunstwerke betrachtet werden können, sowohl buddhistische als auch shintoistische Tempel, stehen fast ausnahmslos von hohen alten Bäumen umgeben, sehr häufig am Fuß oder Abhang eines Berges, gern im gewaltigen Gebirge, nicht selten auf Bergeshöhen, was dem religiösen Gefühl gut entspricht und anderseits von der Eigenschaft des Materials gefördert wird. Sie wetteifern also in Wäldern und auf Bergen mit den sie umgebenden Bäumen sich zu erheben, die wesentlich mit ihnen homogen sind, ragen mit Türmen neben Zedern in die Höhe und verbreiten sich mit hervorgerückten Dächern neben breitästigen Kiefern. Ein nicht eben großes Gebäude, über dessen Dach ein daneben stehender, hoher Baum seine Äste ausbreitet, sieht manchmal wie von diesem geschützt oder umarmt aus. Alles das rührt, wie man leicht einsehen kann, davon her, daß das Bauwerk sozusagen von dem Baumaterial in lebenden Bäumen umgeben ist, die sich in nicht so verschiedener Gestalt wie Steinblöcke oder Felsen im Vergleich zu den Bestandteilen eines Steinbaues befinden, und daß es gewöhnlich nicht angestrichen ist und seine Dachziegel dunkelgrau oder diejenigen aus Kupfer grünlich blau sind, so daß ihre Farbe mit der der sie umgebenden Blätter- oder Nadelnbüschel zu harmonieren vermag.

Die europäische Theorie der Architektur behauptet manchmal, die Struktur der Architektonik beruhe auf der der Vegetation, ja die altertümlichen Säulenkapitelle ahmen wirkliche Pflanzenformen nach. Es gilt in einem weit größeren Maße für unsere Architektur, die nicht nur teilweise, sondern im ganzen eine vegetative Konstruktion hat; alle Säulen stehen in der Gestalt eines Baumstammes; sie sind gewöhnlich nicht so sehr künstlich geändert und nicht mit der schweren Last des Dachstuhles belastet, sondern wachsen in ein allmählich stufenweise sich entfaltendes System hinein, das aus bogenförmigen und viereckigen hölzernen Bestandteilen entsteht, einen Aufsatz der Säule bildet und den mächtigen Balken trägt, der meistens von dem weit hervorspringenden Dache bedeckt, also nicht so augenfällig ist. Lange, schmale Stangen, die die Dachform ausmachen, sind alle sichtbar und scheinen also, als ob sie Zweige wären, die gleichsam aus dem Dachstuhl sprießen, dessen Bestandteile selbst, wie eben beschrieben, wie armförmige Äste aussehen.

Bei unserer Baukunst kann daher von der Abrechnung zwischen

der nach oben strebenden Seele und der nach unten strebenden Schwere zu einer genauen Gleichung nicht so ohne weiteres die Rede sein wie bei der europäischen, wenigstens herrscht keine schwere Stimmung der Masse in unseren Bauwerken, deren Säulen, wie sie scheinen, gar keine Lastträgerinnen sein dürfen. Alle Bauten sehen ungefähr so aus, als ob sie wie eine Menge Bäume leicht von der Erde emporstrebten, so daß sie auf den Betrachter erleichternd wirken.

Die moderne Theorie der Architektur sagt, daß die Baukunst eine Raumbildnerin sei; dabei richtet man selbstverständlich seine Aufmerksamkeit auf den Innenraum, daß man den gegebenen Raum mit dem gegebenen Baumaterial, also mit den vier Wänden einschränkt, um einen Raum zum Wohnen oder zum Versammeln entstehen zu lassen. Dies kann man alles getrost auch von unserer Baukunst behaupten; nichts destoweniger müssen wir bei dieser unsere Aufmerksamkeit auf den Außenraum, nämlich den das Bauwerk umgebenden Raum richten. Ich muß noch das eine hinzufügen, daß unsere Baukunst nicht nur nach innen, sondern auch nach außen den Raum bildet. Vor allem dehnt das Dach sich zu weit hinaus, als daß es nur den Innenraum zu bedecken bestimmt wäre, weil seine zwei Drittel manchmal dazu genügen. Bei einem rein japanischen shintoistischen Tempel sind alle die das Dachgerüste bildenden Stangen übermäßig lang; z. B. die vier die Giebel ausmachenden strecken sich weit in die Höhe und die obere Dachkante auch weit in die Luft hinaus. Die Größe und Höhe des Daches bei den beiderartigen Tempelbauten ist eigentlich nur von außen zu genießen, der Innenraum im Verhältnis zu der Höhe des Daches ganz niedrig gedeckt, so daß ein ziemlich großer Raum ungesehen und unbenutzt zwischen der Decke und dem Dache übrig bleibt, während der europäische Dom gleich von außen wie von innen genossen wird, ja vielmehr aus dem religiösen Bedürfnis von unten aus betrachtet den Sternhimmel symbolisiert, was wie bekannt seine wichtigste Bedeutung sein dürfte. Das Dach des japanischen Tempels ist verhältnismäßig viel größer als der Dom, denn es nimmt oft über die Hälfte des Ganzen ein und hat gleichwohl fast keine Bedeutung für den Innenraum, so kann man denn sehr leicht einsehen, daß sich seine Größe hauptsächlich auf die Außenansicht bezieht. Die Konstruktion unseres Bauwerkes ist also viel mehr von der Außenansicht veranlaßt als die des europäischen, bei dem man zugunsten der Außenansicht wenigstens auf das Erfordernis des Innenraums keinen Verzicht leistet, was unsere Baukunst gar oft tut. Diese sucht in den Außenraum irgendwie einzugreifen, weil sie auf das Unendliche ihre gebührlichen Kräfte ausüben und mit diesem in einen innigeren Zusammenhang treten will, wofür sie ihrerseits besonders begünstigt ist,

da sie für ihr eigenes Gleichgewicht die Kräfte nicht zu vergeuden braucht und viele Kräfte übrig hat, während bei der europäischen die Tragkraft gegen die Schwere der Massen aufgerechnet wird und nichts übrig bleibt.

Der Umriß eines japanischen Bauwerkes ist daher durchaus nicht als sein Rahmen zu betrachten, denn er steht in einem innigen Verhältnis mit seiner Umgebung, so daß wir auch hier die Rahmenlosigkeit bemerken könnten.

Was unsere Dichtkunst anbetrifft, so begegnet man auf diesem Kunstgebiete einer eigentümlichen Form; unser Gedicht ist das kürzeste in der Welt.

Diese japanische Gedichtform kann man in zwei Arten einteilen, von denen die eine uralt ist und wenn sie auch nicht in Zeilen geteilt wird, nicht mehr als zwei Zeilen eines europäischen Gedichtes ausmacht, die andere der alten entstammt und der Länge nach eine Hälfte davon ist. Die erste heißt Waka und die letzte Haiku, sie sind nicht nur der Länge nach, sondern auch dem Gehalt nach ganz und gar verschieden, als ob sie beide die poetische Welt entzweiten. Diese Gedichtchen sind so wichtig in der ganzen japanischen Dichtkunst, daß man sie unbedingt untersuchen soll, weil man ohne diese Kenntnis die japanische Dichtung überhaupt nicht verstehen könnte. In den alten Zeiten, wo es nur das Waka gab, floßen alle anderen Dichtungen aus ihm hervor, vom Tokugawazeitalter her, wo das kürzere Gedichtchen Haiku entstanden ist, die meisten anderen Dichtungen auch aus diesem. Ich werde mich, um mich kurz zu fassen, auf die Gedichtchen beschränken.

Woher kommt ihre merkwürdige Kürze und Bündigkeit? Alle die Wörter der Gedichtchen sind unglaublich gehaltreich, so daß sie sich gar nicht übersetzen lassen, es sei denn, daß man sie in hundert Zeilen umschriebe. Fast jedes Wort hat einen Gefühlsgehalt und entzündet unmittelbar unsere Einbildungskraft, die uns alle möglichen von ihm angedeuteten Szenen und Situationen ausführlich und lebendig vor die Augen führt. Um dies zu erreichen, muß man ein feines Empfindungsvermögen haben, selbst mit diesem kann man manchmal nicht auskommen, weil in der Dichterwelt die spezielle Bestimmung herrscht, das und das Wort bedeute ungefähr dieses, so daß es selbst den gebildeten Laien schwierig wird, ein Gedichtchen auszulegen. Anderseits hatte die Kürze des Gedichtchens die etwas komische Tatsache zur Folge, daß ein Gedicht auszulegen oft schwieriger ist als eins zu dichten. Es gibt bei uns eine ungeheure Menge von Dilettanten in allen Ständen auf dem Gebiete, denn ungefähr 17 oder 31silbige Wörter zusammenstellen ist für jedermann, selbst für einen

Ungebildeten, leicht, und der Dilettantismus scheint der kürzeste Weg zum Verständnis der Gedichtchen zu sein.

Die Rahmenlosigkeit erscheint in der Dichtung in der kurzen Form und in den andeutungsvollen Worten des Gedichtes, wobei wir uns nicht auf den wörtlichen Inhalt beschränken, sondern immer mit lebhafter Phantasie darüber hinausdichten sollen. Dies gilt nicht nur für diese Gedichtchen, sondern auch für andere Gattungen der Dichtkunst, z. B. für Romane und Dramen, die verhältnismäßig auch kürzer als die europäischen sind. Wir haben zwar ziemlich umfangreiche Romane, sie sind jedoch nicht in einheitlich geschlossenen Formen, wie die europäischen, so daß sie oft eine Reihe von Novellen zu sein scheinen, in der dieselben Personen erscheinen. Was die Dramen betrifft, so werden sie gewöhnlich teilweise aufgeführt, eine Szene eines alten Dramas kann schon dem Publikum das ganze vertreten, wir ziehen dem ganzen Drama eine Szene desselben vor, um in demselben Zeitraum, wo wir nur ein Stück sehen können, mehrere verschiedene Stücke zu genießen. Dazu trägt auch der folgende Umstand bei: manches alte Stück enthält mehrere Szenen und braucht also viele Stunden, um vollständig vorgeführt zu werden. Hier bestätigt umgekehrt die übermäßige Länge des Dramas unsere Behauptung über den Kunststil; denn ihm mangelt manchmal die Einheit und es hat daher keinen festen Rahmen. Es sei bei der Gelegenheit bemerkt, daß unsere Bühne keinen dem Bildrahmen ähnlichen Proszeniumsrahmen und doch zwei breitere und schmalere Gänge hat, die durch den Zuschauerraum hindurch gehen und die uns immer, selbst nachdem der Vorhang fällt, sichtbar bleiben, so daß wir wenigstens, während wir uns im Theater befinden, die Visionen von der vorgeführten Welt haben und sie mit den Gedanken immer weiter ausführen können.

Die Eigenart unseres Kunststils, die Rahmenlosigkeit, kann man überall auf dem Gebiete unserer Kunst bestätigt finden. Ich glaube, daß dies auch für unsere Musik einigermaßen gilt, allein um es zu begründen, müßte ich die eigentümlichen, etwas komplizierten Verhältnisse dieser Kunst des langen und weiten darstellen. Ich kann hier nicht so ausführlich sein, doch erlaube ich mir statt dessen noch auf zwei andere Künste ganz kurz hinzuweisen, nämlich auf die Gartenkunst und den Tanz. In der Gartenkunst haben wir ein Stück, besser einen Ausschnitt der Natur in der Weise, wie man an dem Garten ein Teilchen von Berg, Tal, Fluß, Felsen usw. haben kann. Unser Gärtner hat z. B. einen besonderen Kunstgriff, über die Gartenhecken hinweg die umgebende wirkliche Natur auszunutzen. Und alle Gebärden unseres Tanzes deuten alle möglichen Szenen des Lebens, und zwar nicht allein die des Menschenlebens, sondern auch Erscheinungen

der Natur an: z. B. wie der Herbstwind welke Blätter von Bäumen abschüttelt und sie wirbelnd auf einen Fluß hinabfallen läßt.

Die Rahmenlosigkeit ist also der allgemeinste Stil unserer Kunst, von ihr aus kann man die eigentümlichen Details unseres Kunststils erklären, z. B. warum die Linienführung bei der Malerei von so großer Wichtigkeit ist. Denn in den Linien ist der Wille des Künstlers, sehr lebhaft hervorzutreten, und gerade dieser Wille muß die Einbildungskraft des Betrachters zurecht ziehend und zerrend weiter fördern, ohne daß dieselbe leicht in Willkür geriete. Wenn es einem japanischen Kunstwerke manchmal scheinbar an der Einheit mangelt — bemerke, das sei kein Erfordernis für unsere Kunst — so soll die Intention nach der Einheit wenigstens veranschaulicht werden, und wir können schon mit dem ganz zufrieden sein, was man gern den Symbolismus nennt. Während die Europäer alles möglichst veranschaulicht und daher dargestellt haben wollen, ziehen wir hingegen Andeutungen und Hinweisungen darauf vor und freuen uns darüber, daß unserer Phantasie dadurch mehr Spielraum gewährt wird. Der Kunststil, die Rahmenlosigkeit, ist eben in diesem Volkstum festgewurzelt.

IV.

Das Gegenständliche in der Malerei.

Von

Theodor A. Meyer.

Ehe der Impressionismus die Welt mit seiner Kunstauffassung erobert und erfüllt hat, hat man Bedeutung und Wert des Gegenständlichen in der Malerei nicht ernstlich bestritten. So geringfügig oft der Gegenstand gewesen war, zu dem die Künstler gegriffen hatten, es herrschte doch allgemein die Ansicht, daß die Wahl des Gegenstands eine wichtige Sache sei und daß mit der Auffindung des geeigneten Motivs für den Künstler schon viel gewonnen sei. Erst der Impressionismus hat den Kampf gegen das Gegenständliche in der Malerei aufgenommen; nach ihm hat der Gegenstand in ihr nichts zu besagen. Er hat kein künstlerisches Gewicht. Worauf es in ihr allein ankommt, was ihr allein angehört, ist die Art, wie sie die Dinge gibt, ist die Darstellung, die Technik. Der Gegenstand ist dem Künstler nur ein Mittel zu zeigen, daß er malen kann. Der Maler, der mit dem Gegenstand wirkt und aufs Inhaltliche zielt, ist der Auch-Maler. Echter Künstlergeist waltet nur in dem Künstler, der keine andere Leidenschaft kennt, als das Malen um des Malens willen. Ein solcher Künstler ist der Nur-Maler und dieser erweist sich gegenüber dem Auch-Maler als der vollere Künstler.

Diese Auffassung der Malerei lag im Wesen des Impressionismus begründet. Er will uns nicht die Gegenstände und ihr innerstes Wesen geben, sondern nur ihren Sinneneindruck, ihr Netzhautbild. Auf unserer Netzhaut aber sind nicht Gegenstände, sondern nur farbige Flecken. Erst der Intellekt, der das Netzhautbild deutet, schafft mit Hilfe der Erinnerung aus den Farbflecken Gegenstände und trübt und verunstaltet durch diese seine Deutung die Unmittelbarkeit der Sinneneindrücke. Die impressionistische Malerei schaltet den Intellekt aus; sie kehrt zum ursprünglichen Sinneneindruck zurück; sie löst deshalb den Teppich der Farbe von den Gegenständen los und da ihr die Gegenstände zu nichts mehr werden als zu Trägern von Licht, Farbe und Luft, so werden sie ihr gleichgültig. Der Impressionist ist allein an den Natureindruck als die einzige ihm wirklich gegebene Realität

gebunden. Den farbigen Eindruck der Natur hat er in möglichster Treue und Genauigkeit mit seinen Farben herauszubringen; er hat alles geleistet, was er zu leisten hat, wenn er diese Aufgabe erfüllt hat. Der verständige Kunstfreund beurteilt ihn nach dieser seiner Aufgabe und nach dem dabei entwickelten Können, nicht nach dem Gegenstand, an dem er sein Können zeigt. Kunst ist technische Leistung, die auch am nichtssagenden Gegenstand betätigt werden kann und daher gleichgültig macht gegen den Gegenstand. Der Grundsatz gilt: »*L'art pour l'art,*« die Kunst ist nur da für den Künstler oder den mit den Augen des Künstlers sehenden Kunstfreund.

Programmsätze von Kunstströmungen wollen eigentlich nicht als ästhetische Erkenntnisse gewertet sein. Sie wollen schroff und einseitig die Richtung angeben, in der sich eine neue Kunst gegenüber den vorangegangenen Stilen bewegt. Der Grundsatz von der Bedeutungslosigkeit des Gegenständlichen und der alleinigen künstlerischen Bedeutung der Technik wollte im Grund nur so viel besagen, daß es dem Impressionismus nicht mehr wie den Malern der früheren Generationen auf das gefällige und interessante Motiv ankommt, daß vielmehr der in sich ganz unbedeutende und ungefällige Gegenstand Objekt der Malerei sein kann, weil ja nicht der Gegenstand, sondern nur die farbige Erscheinung gemeint ist und weil also in diesem Sinn die neue Malerei mit dem Gegenstand eine Entgegenständlichung vornimmt. Aber es liegt in der Natur der Sache, daß solche praktische Anweisungen während der Herrschaft des entsprechenden Stils sich immer mehr als ästhetische Erkenntnisse ausgeben, die als allgemein gültige Wahrheiten genommen werden wollen. Der Grundsatz von der Wertlosigkeit des Gegenständlichen und der Alleinberechtigung des Technischen wurde von der impressionistischen auf alle Malerei ausgedehnt, ja man versuchte es selbst, ihm Gültigkeit für alle Kunst zu verschaffen. Doch wollten sich Poesie und Plastik von ihm aus nicht begreifen lassen. In der Malerei dagegen, wo ihm viele Umstände zu Hilfe kamen, fand er bald eine gläubige Gemeinde und wurde von der jungen Welt der Maler und der Kritiker als erlösende Tatsache verkündet.

Schien er doch der Praxis des Malers selbst zu entsprechen. Dem Maler kommt, zumal wenn er nach der Natur schafft, bei seinen Schöpfungen leicht die Aufgabe allein zum Bewußtsein, das Naturvorbild mit dem Mittel seiner Kunst in die künstlerische Wirklichkeit zu rufen. Das Naturvorbild hat er vor sich. Sein Ringen beginnt mit der technischen Ausführung und diese erscheint ihm daher als das wahrhaft Künstlerische an seinem Tun. Die Geschmacklosigkeit des Publikums empört ihn, das über dem fesselnden Motiv die Schwäche

der Ausführung übersieht, während ihn alles technisch Gelungene mit einer leidenschaftlichen Bewunderung erfüllt. Dazu hatte in der vorangegangenen Kunstperiode vielfach eine Malerei literarischen Charakters sich breit gemacht. Mit Vorliebe wurden Gegenstände aufgegriffen, die mit den eigentlichen Mitteln der Malerei nicht voll dargestellt werden konnten und an den Beschauer die Forderung richteten, mit Hilfe der poetischen Phantasie das in der Malerei nur Angedeutete zu ergänzen. Der ästhetische Inhalt, den die Malerei mit ihren sinnlichen Mitteln, mit Linien und Farben, mit Körpergestaltung und Geste, mit der Raumbildung und der kompositionellen Anordnung schaffen sollte, war in solchen Gemälden mit weithergeholten gedanklichen Assoziationen zustande gebracht.

Die feine Poesie von Rethels: »Der Tod als Freund« ist zu einem guten Teil durch unmalerisch gedankliche Elemente erzeugt. Man muß sich vor dem Blatt sagen, daß der Tod den Abend des Lebens bedeutet, am Abend des Tags aber war es das Amt des Türmers gewesen, die Abendglocke zu läuten, die den Menschen zur Ruhe von der Arbeit und Mühsal des Tages ruft. Nun da der Türmer in den letzten Schlaf hinübergeschlummert ist, läutet ihm der Tod die Abendglocke und ruft ihn freundlich von der Arbeit und Mühsal des Lebens zur ewigen Ruhe. Diesem Gedankenhaften des Bildes gibt nun freilich Rethel eine sinnlich anschauliche Stütze an dem stillen Frieden, der die Züge des Toten verklärt, an dem Abendglanz, der die Landschaft draußen und den Toten in seiner einsamen Klause vergoldet, an der weiten Landschaft und dem weiten Himmel, die durch das geöffnete Fenster und die geöffnete Turmluke in die enge Türmerbehausung hereinblicken und sie ins Offene und Weite dehnen, sowie vor allem durch die formale Behandlung von Licht und Schatten. Der Tod an den dunklen Pfeiler gelehnt ist dunkel getönt, während das Licht von der Dachlucke links über die Schultern des Todes herüber- und über die Turmtreppe herunterschleicht, um sich dann rechts vom Pfeiler und vom Tod über dem entschlafenen Türmer voll und breit zu entfalten. Der dunkleren linken Seite mit dem Tod steht die lichtere rechte Seite gegenüber, eine Formbehandlung, die ebenso für das formale Gleichgewicht des Bildes sorgt, wie sie seinen Gehalt in der abstrakten Form, in Licht und Dunkel spiegelt. Aber wie gedankenbelastet sind diese anschaulichen Bestandteile. Der Sonnenuntergang wird zum Symbol für das Ende des Lebenstags, der Goldglanz der Abendsonne meint den Goldglanz der Ewigkeit, das Hereinbrechen der Weite in die enge Turmstube will besagen: der Tod führt aus der Enge des irdischen Seins in die Weite und Freiheit der ewigen Welt. Schatten und Licht bedeuten: durch den Schatten des Todes zum Licht der Ewig-

keit. So stark die anschaulichen Mittel des Bilds wirken, wieviel gedankenhafte Elemente müssen dazu kommen, um die ganze ergreifende Poesie des Bilds hervorzurufen. Man mag so poesievolle Phantasien wie die Rethelsche als Grenzfälle der Malerei, zumal in der Schwarzweißkunst gelten lassen, man darf nicht pedantisch sein, man darf auch nicht vergessen, daß in den religiösen Bildern der alten Malerei z. B. bei einer Kreuzigung, eine Fülle von weithergeholten, im Anschaulichen nicht unmittelbar enthaltenen Assoziationen zum Verständnis herbeigezogen werden müssen, nur daß diese Assoziationen in jedem christlichen Menschen fertig bereit liegen, während sie bei Rethel und anderen Gedankenmalern erst aus den Gegebenheiten des Bilds entwickelt werden müssen, aber es ist auch begreiflich, wenn die echt malerischen Naturen solche Gedankenkunst in der Malerei als eine Überschreitung der Grenzen der Malerei ins Poetisch-Literarische verwerfen und sich gegen eine mit sinnlichen Mitteln arbeitende Kunst wenden, in der das Sinnliche zur Nebensache und das Gedankliche zur Hauptsache wird.

Die Malerei fängt mit dem Auge an und keiner ist ein großer Maler, der nicht aus seiner Eigenart, seinem ganzen sinnlichen und geistigen Ich eine neue Art linear, farbig und im Raum zu sehen mitbringt. Arbeitet der Maler vornehmlich mit gedankenhaft poetischen Mitteln, so hat er kein Bedürfnis nach einer solchen neuen Sinnlichkeit, die nur entsteht, wenn er fühlt, daß er in seiner Kunst, was er zu besagen hat, im Sinnlichen aussprechen muß. Eine aufs Gedankenhafte gestellte Malerei ist bedenklich, weil ihr die malerische Form, die neue sinnliche Schau gleichgültig wird, und auch die Kritik hatte sich unter dem Einfluß der Gedankenmalerei daran gewöhnt, nach dem poetischen Gehalt des Malwerks zu fragen und sich um ein eigenartiges Linien-, Farben- und Raumsehen nicht zu kümmern. Wenn sich die impressionistische Schule gegen die Gedankenmalerei wandte mit dem Schlagwort von der Belanglosigkeit des Gegenständlichen in der Malerei, so war das zwar ungeschickt und mißverständlich formuliert, aber doch nicht so ganz unrichtig gemeint.

Auch in einer anderen Hinsicht kann man dem Kampf gegen das Gegenständliche eine gewisse Berechtigung nicht absprechen. Dem ästhetischen Menschen ist es überhaupt nicht um das Gegenständliche in irgend einer Kunst zu tun, er sucht den ästhetischen Inhalt, der sich in der Erscheinung offenbart. Ästhetischer Inhalt tritt uns aber da entgegen, wo Leben erscheint und das will besagen, wo körperliche und seelische Kräftegestaltungen und Kräftebetätigungen in sinnlicher (oder sprachlicher) Erscheinung wahrnehmbar werden. Solches Leben aber ist nicht an das Gegenständliche gebunden, die Musik

und die abstrakte Malerei und die Baukunst sind dafür ein unwiderleglicher Beweis. Das erste Thema der Eroica Beethovens drückt sicheres frohgemutes heldenhaftes Selbstgefühl aus, es offenbart eine seelische Lebensgestaltung und zwar ganz nur mit abstrakten Mitteln, mit Klängen, die an keinen Gegenstand auch nur von ferne gemahnen. Ebenso wie in Klängen erschauen wir in abstrakten Linien und Farben, in abstrakten Körper- und Raumbildungen lebendig sich betätigende und auswirkende Kräfte. Sieht man in der geraden Horizontalen eine starr und unbeugsam in derselben Richtung sich bewegende Kraft, in der Vertikalen das Emporsteigen von physischen Kräften oder ein seelisches Streben nach oben, in der Kreislinie eine harmonisch fortschreitende Kräftebewegung oder ein harmonisch in sich geschlossenes seelisches Sein, empfindet man in der gelben Farbe heitere Lebenslust, in der purpurnen düstere Glut, blickt uns aus einem Pfeiler unerschütterliche Mächtigkeit oder aus einem kuppelgekrönten Rundraum eine in sich gesammelte Kräftegestaltung an, so haben sich die abstrakten Gebilde für uns mit ästhetischem Inhalt gefüllt.

Aber individueller und bestimmter, reicher und umfassender als in abstrakten Formen erschließen sich uns Kräftegestaltungen und Kräftebetätigungen des Lebens im Gegenständlichen. Das wunderbare Leben der organischen Kräfte im Menschen- und Tierleib, das Aufwärtsdrängen der Säfte im Baum, die Zartheit und Fülle der Naturkräfte, die Blumen und Blüten schaffen, der lebendige Rhythmus des bewegten Meers, die Stimmung der Landschaft kann nur im Tier- und Menschenleib, im Baum und der Blume, im Meer und der Landschaft den ganz entsprechenden Ausdruck finden. Und wie könnte das seelische Leben des Menschen, seine Charaktereigenschaften, seine Gefühls- und Willensbetätigungen und ihr ganzer durch die Umwelt und die Erinnerung bedingter Verlauf von der Kunst nach allen seinen Seiten erfaßt und zur Anschauung gebracht werden, es sei denn durch die Wiedergabe des Körpers in seinen seelisch bestimmten Haltungen und Bewegungen, in seinen Mienen und Gesten und durch die Vorführung von Bewußtseinsvorgängen und Handlungen und von der das Seelenleben beeinflußenden oder spiegelnden Umwelt, also durch die Abbildung von Gegenständlichem.

Bedient sich aber der Künstler in seiner Lebensschilderung des Gegenständlichen, so hat der Gegenstand als solcher nie und nimmer ästhetische Bedeutung, sondern nur das im Gegenstand beschlossene und durch ihn nahegebrachte Leben. Erst dieses Leben, das im und am Gegenstand erscheint, verleiht auch dem Gegenstand ästhetisches Interesse. Wer sich an den Gegenstand als solchen hält, verkennt das künstlerisch Wertvolle an ihm. Das dunkle und unbestimmte Gefühl

dafür mag der Behauptung von der Bedeutungslosigkeit des Gegenständlichen im Kunstwerk mit zu der großen Anerkennung verholfen haben, die es gefunden hat. Aber so manches Berechtigte diese Behauptung in sich schließen mag, so ist sie doch von großer Unklarheit und mehr aus Künstlerstimmung als auch sicherer Einsicht in das Wesen der Kunst geboren. Faßt man sie wörtlich, wie sie genommen sein will, so führt sie zu einer beklagenswerten Verkennung und Entleerung der Kunst.

Da das Gegenständliche nichts besagen soll, so soll das künstlerische Interesse allein an der Technik hängen. Die Gleichsetzung von Kunst und Technik könnte man zur Not für eine Malerei verstehen, die sich grundsätzlich an das gegebene Naturvorbild hält, die Kopie der Wirklichkeit sein möchte. An der älteren Kunst dagegen, die aus einzelnen Elementen der Naturbeachtung in freier Erfindung das Bildganze komponiert, ist doch nicht bloß die Technik, sondern auch die Phantasie beteiligt und es zeugt nicht eben von feinem Kunstverständnis, wenn man an solchen Werken nur die Technik und nicht auch die schöpferische Phantasie genießt. Aber auch für die Kunst, die nur vor der Natur malt, ist die Gleichsetzung von Kunst und Technik falsch. Kunst ist nie bloße Technik. Die Natur ist formlos. Ihr fehlt die Einheit der Farben und Linien, ihr fehlt die Geschlossenheit des Kunstwerks. Der Künstler muß ihr Einheit und Geschlossenheit erst schaffen. Er darf die Natur nicht einfach abschreiben in der Weise, daß er sie in möglichster Genauigkeit mit seinen Mitteln, mit Tempera-, Öl- oder Wasserfarben, mit der Radiernadel oder mit dem Grabstichel und auf der Fläche hereinzuholen und zu treffen suchen würde — das wäre eine rein technische Aufgabe —, sondern er muß sich den Naturausschnitt im Hinblick auf seine Eignung für die künstlerische Formung sorgfältig auswählen und den gewählten zu der vollen Geformtheit durcharbeiten, die auch bei einem günstigen Naturausschnitt von der Natur nie ganz erreicht wird. Schon zur Lösung dieser Aufgabe muß er seine Phantasie ins Spiel setzen. Man konnte die Formung über der Technik nur deshalb vergessen, weil dem Künstler die Form etwas Selbstverständliches ist. Ihm heißt das Naturvorbild herausbringen ganz von selbst schon, es in Form umsetzen. Er rechnet zur Technik, was ihrem strengen Begriff nach nicht zu ihr gehört, nämlich die Farben so zu geben, daß sie sich nicht gegenseitig beeinträchtigen, sondern zueinander stehen und so ein harmonisches Ganzes bilden, und die Natur in die Fläche einzugliedern in einer Weise, daß Übersichtlichkeit und Geschlossenheit geschaffen wird. Technik geht ihm also über die Absicht hinaus, die Natur nachzubilden unter Berücksichtigung des Charakters seiner technischen Mittel.

In die Nachbildung der Natur mit den Mitteln der Kunst schließt er die Aufgabe der Vereinheitlichung nach ihren verschiedenen Seiten ein. Wenn er sagt: Kunst ist nichts als Technik, so meint er, Kunst ist Natur, die nach den Möglichkeiten der jeweiligen technischen Mittel in die Form emporgehoben ist.

Indem der Naturalismus Technik in diesem erweiterten Sinne verstand und der Kunst allein die Aufgabe zuwies, Technik, d. h. auf Grund der technischen Mittel bewerkstelligte Form zu sein, hat er das Verdienst gehabt, die Bedeutung der Form für den ästhetischen Eindruck wieder nachdrücklich zur Geltung gebracht zu haben, die die idealistische Ästhetik mit ihrer einseitigen Betonung des Inhaltlichen verkannt hatte. Die Form im rein formalen Sinn, als die Ordnung der Bildelemente zu einer den Gesetzen unseres Auges und unseres Intellekts angemessenen Gestaltung hat unsägliche ästhetische Reize, die man nicht zu Gunsten des Inhaltlichen unterschlagen darf. Farben, die durch Sättigung, Leuchtkraft und Zartheit unserem Auge wohl tun. Farbenzusammenstellungen, die als Akkorde klingen, Linien, die sich dem Auge als leicht übersehbare Einheit darbieten, eine Zusammenordnung der Bildelemente, seiner Gegenstände, Farben und Linien, die eine bequeme und kräftige Auffassung des Bildganzen gewährleisten, werden für Naturen, die für das Formale veranlagt sind, zu einer Quelle unsäglichen Genusses, das darf nicht verkannt werden (siehe dazu meine »Ästhetik«, 2. Auflage, 1925, S. 141 ff.).

Aber das Formale ist so eng mit dem Inhaltlichen verknüpft, daß das eine vom anderen nicht getrennt werden kann. Schon in diesen zunächst rein formalen Genuß spielt ein Inhaltliches mit herein. Nicht nur, daß diese so bezaubernde und entzückende Form der Verlebendigung und Beseelung unterworfen ist, die die verschiedensten körperlichen und seelischen Kräfte in sie hineinsieht, sondern sie ist auch in der Kunst, in der sie weit über alles in der Natur Gegebene hinausgeht, eine Leistung der Künstlerpersönlichkeit, sie ist immer zugleich ein Zeugnis ihrer schöpferischen Kraft. Wäre der Künstler nichts als Techniker, würde er die Natur nur mit möglichster Genauigkeit unter Berücksichtigung der technischen Möglichkeiten abschreiben, so würde er um nichts mehr leisten als ein Mann, der mittelst eines Instruments den Nachtigallenschlag zum Verwechseln ähnlich herausbringt. Wir müßten ihm Geschicklichkeit zuerkennen. So aber gestaltet der Künstler mit Hilfe der Phantasie die Natur in die Form um, er erweist sich als Schöpfer. Statt der Geschicklichkeit, einer niederen Kraft der Seele, wird die Schöpferkraft, ihre höchste und schönste Fähigkeit, am Kunstwerk sichtbar. Jeder, der die Form genießt, genießt zugleich diese in ihr waltende und aus ihr zu uns sprechende Seeleukraft. Er spürt schon

an der Form den Hauch des Genius. Die Form — sagen wir eines Manet oder sonst eines bedeutenden Impressionisten — zwingt uns den Ausruf auf die Lippen: Welch fabelhafter Kerl! Wo aber am Kunstwerk Seelisches wahrgenommen und erlebt wird, da tritt man aus dem Formalen ins Gebiet des Inhaltlichen hinüber.

Aber bei diesem recht allgemeinen wenig individuellen Erlebnis der Schöpferkraft des Künstlers hat es nie sein Bewenden. So bestimmt die Formgesetze in der sinnlichen und geistigen Organisation unseres Auges und Intellektes angelegt sind, so gestatten sie doch eine recht vielseitige Befolgung, so daß sie sich bei jedem Künstler in der Durchführung modifizieren. Der Künstler hat nicht bloß Form, sondern er hat seine eigene Form und in der Form seine eigene Technik. Besitzt der Künstler Schöpferkraft — und zum Wesen des Schöpfers gehört Originalität — dann schaut er die äußere und innere Natur mit eigenen Augen, er schaut sie von der Eigenart seiner Persönlichkeit aus und deshalb immer anders als jeder andere. Der selbständigen Schau der Natur Ausdruck zu geben, braucht er die eigene Form und die eigene Technik. Er muß die technischen und Formbedingungen nach der Weise seiner Persönlichkeit, nach der Art seines Seelentums erfüllen. Die Eigenart seines Schauens führt zur Eigenart oft schon in der Pinselführung, aber jedenfalls in der Liniengestaltung, im Farbenauftrag, in der Farbenzusammenstellung und Farbenvereinheitlichung, in der Licht- und Schattengebung, in der Flächengliederung, in der Verwendung von Symmetrien, Proportionen und Kontrasten, in der Raumbehandlung, in der ganzen kompositionellen Anordnung. Die Formbehandlung ist nicht bloß durch die technischen und formalen Anforderungen, sondern auch durch seine Persönlichkeit, sein Seelentum bestimmt. Deshalb offenbart er in der Form sein Seelentum und nicht bloß in ihr, sondern vielfach auch in der Wahl des Gegenstandes und jedenfalls immer in seiner Behandlung und das heißt in dem ästhetischen Inhalt, mit dem er seinen Gegenstand durchdringt. Der Künstler macht das Kunstwerk zum Ausdruck seiner Persönlichkeit, er unterwirft es seinem Stil und drückt ihm das Gepräge seiner Handschrift auf.

Er teilt ihm zunächst einmal sein Temperament mit. Es ist ein Unterschied, ob eine Individualität weich oder herb, ruhig oder erregt, mächtig oder anmutig, schwerflüssig oder leichtflüssig, kühl oder gefühlsselig, unmittelbar oder reflektiert ist und was dergleichen Eigentümlichkeiten mehr sein mögen. Wölfflin hat in seinen kunstgeschichtlichen Grundbegriffen (München 1915, S. 1—6) eine Fülle von eindrücklichen Beweisen dafür gegeben. Solche Unterschiede gehen durch das Ganze des Kunstwerks hindurch und begründen zu einem großen

Teil den Individualstil des Künstlers. Aber der Künstler ist mehr als ein Temperament, er ist Persönlichkeit und Persönlichkeit hat, wer nach einem von ihm mit seinem ganzen Ich ergriffenen Wert sein Leben gestaltet. Heißt Künstlersein Leben schauen und das Geschaute im Bild künden, so ist Künstler-Persönlichkeit, wer das Leben aus einem höchsten Wert schaut und es unter diesem Wert im Kunstwerk zur Darstellung bringt. Dieser höchste Wert ist dem Künstler in allen Epochen der Kunstgeschichte von seiner Zeit gegeben oder von ihm selbständig aus den Bedingungen der Zeit erarbeitet. In Übereinstimmung mit dem Wertgefühl, dem Ethos seiner Zeit, macht er das Kunstwerk zum Ausdruck seines Wertfühlens. In den Dienst dieses seines in seinem Ich und in der Zeit begründeten Wertgefühls tritt das Temperament des Künstlers und gibt dem Zeitfühlen Wärme und gegenüber seiner Allgemeinheit individuellen Charakter.

Raffael, der Maler der Hochrenaissance, bekennt es mit seiner ganzen Zeit aufs nachdrücklichste, daß er den höchsten Wert dem aristokratischen Gemeinschaftsmenschen zuerkennt, der in seinem Wesen die Würde und die Anmut großer Natur verbindet. Er malt daher Menschen von aristokratischer Körperbildung, Haltung und Bewegung in weiten aristokratischen Räumen, in vornehmer aristokratischer Gruppierung, Linien- und Farbenbehandlung [1]). Er drückt aber dieses Renaissanceideal in Gestalten und Formen von einer weichen, oft ans Kraftlose streifenden Schönheit aus, die aus seinem Temperament stammt. Liebermann, der Genosse einer materialistischen und sozialistischen Zeit weiß nichts vom Ideal Raffaels. Ihm ist der Mensch der vollkommene Mensch, der die geweckteste, auf jeden Eindruck unmittelbar reagierende Sinnlichkeit hat und der daher ganz in den Sinnen lebt. Er malt deshalb Sinneneindrücke, er malt die Gegenstände als Träger von Farbe, Licht und Luft, die Menschen sind ihm vielfach nur eine Anzahl von Farbflecken, wo sie ihm mehr sind, da geraten sie ihm nicht zu selbständigen sicher in ihrem aristokratischen Selbstgefühl ruhenden Wesen, wie die Menschen bei Raffael aufgefaßt sind, sondern zu Menschen von höchster Beeindruckbarkeit, die deshalb ganz als Produkte oder Exponenten ihrer Umwelt erscheinen. Die unter diesem höchsten Wert geschaute Welt schildert er in einer Nüchternheit, Kühle und Verständigkeit, die ein Erbteil seines Berlinertums ist. Temperament und Ethos (Wertfühlen) bilden miteinander die Gesamtpersönlichkeit und diese Gesamtpersönlichkeit finden ihre Ausprägung, Symbolisierung und Offenbarung im Spiegel des Kunstwerks.

[1]) Siehe dazu meine Abhandlung: »Die Stilprinzipien der griechischen Plastik und der italienischen Hochrenaissance«. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrg. V, Heft 3.

Deshalb wird im Stil des Kunstwerks, der in den Werken des Künstlers aus derselben Stilperiode gleich wiederkehrt, immer schon, abgesehen von jedem besonderen Inhalt des Kunstwerks, als ein übergeordneter Inhalt die Künstlerpersönlichkeit erlebt und etwa nicht bloß die bei allen großen Künstlern annähernd gleiche formende und gestaltende Schöpferkraft, sondern auch die besondere Art ihres Schöpfertums, die Eigenart ihres Seelentums. Dieses Seelentum ist ein an die Darstellung geknüpfter und aus ihr dem Beschauer entgegentretender ästhetischer Inhalt, den jedes Kunstwerk hat und haben muß. Ein Kunstwerk, das bloß als Technik, als die Art und Weise die künstlerischen Mittel (Farbe, Grabstichel usw.) zu handhaben interessierte, gibt es nicht.

Das muß umso stärker betont werden, als die Theoretiker der *l'art pour l'art*-Bewegung den Unterschied von Gegenstand und ästhetischem Inhalt nicht erkannt haben. Sie waren im Gegenteil geneigt, beides für gleichbedeutend zu nehmen und mit dem gegenständlichen Inhalt allen ästhetischen Inhalt überhaupt in der Kunst zu leugnen. Als Kunstkritiker haben sie feine Charakterstudien von einzelnen Impressionisten, von einem Manet, Monet und Renoir entworfen. Die Züge zu diesen Bildern haben sie einzig und allein den Werken dieser Maler entnommen; aber es kam ihnen auch nicht der Gedanke, daß das Seelentum dieser Männer, das sie so treffend zu zeichnen wußten, das erste ist, was an ihren Werken erlebt wird und daß dieses Seelentum, das uns durch ihre Werke zugeführt wird, ein Inhaltliches von höchstem Wert bedeutet. Kunst ist ja nichts als Technik, ein Philister, wer mehr in ihr sieht!

Das Seelentum des Künstlers, seine durch die eigenartige Individualität und durch das eigenartige Weltfühlen bestimmte Persönlichkeit schafft die innere Einheit des Kunstwerks. Im gegenständlichen Gemälde muß sie sich gleichermaßen im Gegenstand und seinem ästhetischen Inhalt, wie in der Form und ihrem ästhetischen Inhalt ausprägen. Lebt sie nur im Gegenstand und nicht auch in der Form, so wird das als bedenklicher ästhetischer Mangel empfunden. Der Fall Böcklin ist seit der Berliner Ausstellung seiner Werke erneut verhandelt worden. Aber man urteilt von einem falschen Gesichtspunkt aus, wenn man ihn gerichtet glaubt, weil er mit dem Gegenständlichen habe sprechen wollen, weil er Malerpoet sei. Mit dem Gegenständlichen haben die hervorragendsten Maler gesprochen und war nicht auch Raffael in seiner Disputa und seinem Parnaß ein Malerpoet? Auch macht man es ihm mit Unrecht zum Vorwurf, daß der Gegenstand bei ihm vielfach nicht aus dem überlieferten Mythos genommen, sondern von ihm frei erfunden sei. Warum sollte der Künstler trotz all der Vorteile, die die Überlieferung gewährt, nicht zu eigenen Phantasiebildungen greifen

dürfen, falls ihm die Überlieferung nicht geeignet erscheint, sein modernes Weltfühlen in ihr zu offenbaren? Aber die Frage mag allerdings bei Böcklin aufgeworfen werden, ob das Weltfühlen, das ursprünglich und eigenartig in seinen Symbolen lebt, auch in seiner malerischen Form ursprünglich und eigenartig wiederkehrt oder ob er seine Symbole in eine nicht aus ihrem Leben geflossene fremde Form gekleidet hat. Böcklin lebt und webt in der Natur als einer geheimnisvoll rätselhaften Urmacht, die sich ihm in geheimnisvoll rätselhaften Symbolgestalten verkörpert. Dieses ganz romantische Naturempfinden drückt Böcklin nur ausnahmsweise in einer romantisch erregten geheimnisvollen Form aus. Für gewöhnlich greift er zu Formen, die aus dem Griechentum stammen und zwar deshalb, weil er sich mit der Personifikation der Naturkräfte in Verwandtschaft mit den Griechen fühlt. In den Gegenständen Romantiker ist er in der Form Klassizist, er bemerkt nicht, welch ein Unterschied zwischen der Art seiner Personifikationen und der der Griechen besteht. Den Griechen erschien die Natur nur zugänglich, wenn sie des Geheimnisvollen und Rätselhaften entkleidet ins Menschlich-Verständliche umgesetzt war. Deshalb entsteht oft bei ihm ein Widerspruch zwischen dem Leben des Gegenstands und dem Leben der Form; er erscheint ursprünglich und eigenartig nur im Gegenstand, nicht aber in der Form; und ähnliches wird man auch bei Klinger bemerken.

Als die drei möglichen Träger von ästhetischem Inhalt im Kunstwerk haben wir kennen gelernt: den Gegenstand, die abstrakte Form und den Stil. Diese drei Träger sind nicht von derselben Bedeutung für das Bildwerk. Der gegenständliche Gehalt kann entbehrt werden. Dafür ist das abstrakte Gemälde ein sprechender Beweis. Dagegen kann das malerische Kunstwerk nicht ohne den Gehalt des Stils und der abstrakten Form sein. Ein Kunstwerk ohne Stil und ohne Form ist gleicherweise ein Widerspruch in sich. In jedem Kunstwerk muß also ein eigenartiges Seelentum des Künstlers zutage treten und hätte das Kunstwerk Form, ohne daß diese Form einen Ausdruck in sich tragen würde, so wäre es durch die Leerheit seiner Form verurteilt. Auch die abstrakte Form darf nicht ohne Gehalt bleiben.

Die zwei Arten von Gehalt im abstrakten und die drei Arten im gegenständlichen Bildwerk lassen sich nicht in der Weise trennen, daß einer jeden von ihnen einzelne Elemente des Werks als Träger zugewiesen würden. Der Gehalt des Stils im abstrakten Werk hat kein anderes Mittel, sich auszudrücken, als die abstrakte Form und im gegenständlichen Werk außerdem noch die Gegenstandsbehandlung und den Gegenstandsgehalt. Durch diese blickt der Stil durch als das allgemeine, zu dem der Formgehalt und der Gegenstandsgehalt das

Besondere bilden. In jedem abstrakten Werk ist die abstrakte Form eine andere und deshalb ist sie, wie sie das Seelentum, den Stil des Künstlers spiegelt, zugleich die Trägerin eines besonderen nur dieser Form eigenen Gehalts. Die abstrakte Form wird zur gemeinsamen Trägerin der beiden Gehaltsarten, des Stilgehalts und des Formgehalts. Im gegenständlichen Gemälde mag ausnahmsweise einmal ein Element vornehmlich oder ausschließlich im Dienst der einen oder anderen Gehaltsart stehen. Der Gesichtsausdruck der dargestellten Figuren mag uns das Innenleben dieser Figuren offenbaren und etwa auch noch Zeugnis ablegen für den Stil des Künstlers, ohne einen nennenswerten Beitrag zur abstrakten Form, zum Liniennetz und der Farbenharmonie zu liefern. Eine Einzelfarbe am Einzelgegenstand und die Farbenzusammenstellung und Farbenharmonie des ganzen Bildes mögen für die Charakterisierung des Einzelgegenstands und des Gegenstandsganzen nicht eben viel bedeuten, sie mögen fast nur den Stil kennzeichnen. Aber in der Regel sind alle Elemente des Bildes an der Vermittlung der drei Arten von Gehalt beteiligt. Die abstrakte Form ist ebenso durch die Formgesetze, wie durch den Gegenstand und den Stil des Künstlers bestimmt. Sie übernimmt die formale Funktion, den Gegenstand zur klaren einleuchtenden übersichtlichen Darstellung zu bringen und das ganze Kunstwerk zu einer den Gesetzen unserer anschauenden Kräfte und des Darstellungsmittels gemäßen Bildform zu erheben. Sie spiegelt in ihrem Gehalt den Gehalt des Gegenstands auf ihre Weise, sie arbeitet ihn nach wesentlichen Seiten deutlicher heraus und fügt vielfach ein im Gegenstand nicht ausgedrücktes Plus an Gehalt hinzu. Der Gehalt des Gegenstandes und der abstrakten Form birgt dann, wie schon gesagt, den Gehalt des Stils in sich. Alle drei Arten von Gehalt sind organisch aneinandergeknüpft.

Auf Tizians Grablegung (Louvre Paris) ist die Wahl des Gegenstandes nicht eben kennzeichnend für den Stil Tizians und der Hochrenaissance. Derselbe Stoff ist von anderen Meistern und in anderen Zeitstilen unzählige Mal behandelt worden. Aber die edle Natürlichkeit und Vornehmheit der Gestalten in Körperbildung, Gesichtsausdruck und Kleidung, die Gehaltenheit und der Adel ihrer Bewegungen, die Beherrschtheit im Ausdruck ihrer Trauer, die uns das im Gegenständlichen des Bildes waltende Leben enthüllen, geben uns zugleich Kunde vom Seelentum Tizians und der Hochrenaissance, von ihrer Wertschätzung der adeligen Natur. Sie prägen diese aus nach der besonderen Seite des Lebens, nach der sich das Bild kehrt, nach der Seite der religiösen Pietät. Die Pietät bemüht sich um den Leichnam Christi, der durch die Anordnung im Zentrum des Bildes und durch das aufdringliche Weiß seines Körpers den Blick auf sich zieht und die Be-

deutung sinnfällig macht, die Christus für die Handlung des Bildes hat. Der Leichnam Christi ist leblos in sich zusammengeknickt. Das Gebrochensein der physischen Kraft in ihm, das Ermattetsein im Tode findet einen sprechenden Ausdruck in dem nach unten sich wölbenden Halbkreis, der den Leib umzieht und durch das Weiß des Leichentuchs noch besonders betont ist. Diese Halbkreislinie aber, die durch den Gegenstand gegeben ist, wird vom Künstler über den Körper Christi hinaus fortgesetzt: nach links über den Arm des Trägers links zum Kopf der Magdalena, nach rechts über den Schal des Trägers rechts bis zu seiner Schulter. Sie bildet in dieser Fortsetzung die Grundlinie der abstrakten Form des Bildes und verstärkt in dieser Fortsetzung den Ausdruck der müden Gebrochenheit Christi im Tod. Wie aber diese Linie als Hauptbestandteil des abstrakten Liniennetzes hilft den Gegenstandsgehalt aufs nachdrücklichste auszusprechen, so offenbart sie in ihrem großzügigen harmonischen Fluß das Renaissance-Empfinden Tizians, das außerdem noch in den anderen Halbkreislinien der Komposition, im Massengleichgewicht von rechts und links, im Adel der ruhig und in großen Flächen aufgetragenen Farbe und in anderen Formelementen des Bildes zutage tritt.

In anderen Gemälden der Zeit ist dasselbe Renaissance-Empfinden nach anderen Seiten des Lebens gewandt und darum in anderen Linienverhältnissen ausgeprägt. Die Sixtina des Raffael zeigt in den Gestalten der Madonna in der Mitte, des heiligen Sixtus links und der heiligen Barbara rechts drei um die Mittelachse symmetrisch angelegte Vertikalen, die nach oben durch ein gleichseitiges Dreieck abgeschlossen sind. Dieses Liniengerüst atmet die Ruhe, Gehaltenheit und Vornehmheit der Renaissance, aber neben diesem Allgemeinen lebt darin ein Besonderes, eine erhabene Feierlichkeit und ein maßvolles, durch die Dreiecksform begrenztes und gebändigtes Streben nach oben, wovon die Grablegung Tizians und viele andere Gemälde Raffaels nichts wissen. Diese abstrakte Form verstärkt die Feierlichkeit und die Göttlichkeit des Ausdruckes in der Madonna um ein beträchtliches, ohne sie würde die Madonna nicht so voll als Himmelskönigin, als die Herrin einer überirdisch erhabenen Welt erscheinen. Sie fügt dem im Gegenstand ausgedrückten Gehalt in abstrakter Sprache ein Unendliches hinzu, und ähnliches wäre von der Farbe zu sagen. Die Farbe zeigt in großen Flächen aufgetragen die Ruhe und Harmonie des Renaissance-Fühlens. Aber mit ihrer tief innerlichen Glut und mit dem zarten Dämmerlicht, aus dem die Gestalten herausstrahlen, gibt sie dem Werk eine Innerlichkeit und Mystik, die in keiner der Gestalten voll ausgedrückt ist und den Beitrag an Gehalt kennzeichnet, den allein die abstrakte Form zu geben vermag.

Man vergleiche sodann mit der Sixtina Raffaels den Parnaß desselben Meisters. Die harmonische Vereinigung einer von edler beherrschter Poesiebegeisterung erfüllten Versammlung von Göttern und Menschen wird geschildert, ein echtes Renaissance-Thema. Ein solcher Gegenstand erfordert eine von der Sixtina Raffaels oder der Grablegung Tizians äußerlich weit abweichende abstrakte Form, die nur durch den gemeinsamen Renaissancegeist mit der Form der beiden anderen Gemälde in Ähnlichkeit steht. Wie in der Sixtina waltet auch hier eine durchgeführte streng symmetrische Anlage, aber nicht in der Gestalt von drei symmetrisch angeordneten starren Vertikalen, sondern in der Form eines eigentümlich durchgeführten gedrückten Halbkreises. Links und rechts von dem in das Bild hineinragenden Fenster hebt sich eine nach außen kräftig gewölbte Halbkreislinie empor, die auf der Höhe angelangt von links und von rechts sich zum Mittelpunkt des Ganzen, zum Gott Apollo senkt. In ihrer vollen Symmetrie, wie in ihrer kräftigen runden Gehobenheit wird die Linie Ausdruck für die edle Gehobenheit und ungetrübte Harmonie der idealen, über die Wirklichkeit erhöhten Welt der Poesie, und der zarte lichte Duft der Farben, die in vornehmen Einklang zusammengeordnet sind, fügt dem Bild den Zug edler Heiterkeit und Überwirklichkeit bei, der für die Poesie der Antike so charakteristisch ist. Keine Gegenstandsdarstellung in der Kunst ist voll, wenn nicht der Gehalt des Gegenstands ausstrahlt und überstrahlt in die abstrakte Form — sei es in die Linienführung oder den Farbenteppich oder in den Licht- und Schattengegensatz oder in die Komposition und Raumbildung oder in all diese Formen zugleich — und in ihnen erst ihre letzte Durchbildung und Vollendung erfährt.

Die ganze Kunstgeschichte legt Zeugnis davon ab, daß die Künstler häufig auch durch den Gegenstand sprechen wollen. Die Forderung, die so gerne von den Vertretern des *l'art pour l'art*-Standpunkts aufgestellt wird, man müsse das Kunstwerk über den Gegenstand weg als gegenstandslose Form verstehen lernen, ist sinnlos, da im gegenständlichen Kunstwerk die abstrakte Form immer mitbestimmt ist durch den Gegenstand und es also unmöglich ist, auch nur die Form zu verstehen, wenn man vom Gegenstand absieht. Aber in unzähligen Gemälden liegt im Gegenstand selbst ein unschätzbarer Gehalt. Die Renaissance hat ein Menschentum von natürlichem Adel nach den verschiedenen Seiten schildern wollen, in denen es sich betätigt und das kann man nur im Gegenständlichen, das kann man nur im Menschen, in seiner Gestalt, in seinen körperlich oder seelisch bedingten Bewegungen, in seinen Mienen, Gesten und Handlungen, oder unter Umständen auch in der Darstellung seiner Umwelt. Und so gewiß die

abstrakte Form des Renaissance-Bilds den Adel und die Vollendung des Menschentums, seine Anmut und Würde, seine Beherrschtheit und Gehaltenheit unterstreicht und künstlerisch voll wirksam macht, so ist es doch ganz unmöglich, die volle Naturgemäßheit edler Bildung in der abstrakten Form allein auszusprechen, als welche, wo sie für sich allein auftritt, ein Absehen von der Natur, eine Wertschätzung des Geistigen als eines zur Natur Gegensätzlichen bekundet und mithin in schroffem Gegensatz zu allem Renaissance-Fühlen steht.

Aber der Künstler hat im Stil und in der abstrakten Form Mittel, lebendigen Inhalt zu offenbaren und deshalb mag er auch einmal selbst im gegenständlichen Gemälde den Gegenstand zurücktreten und ohne viel Gewicht für den Gehalt des Kunstwerks bleiben lassen. Goethe schon hat diesen Unterschied hinsichtlich der Bedeutung des Gegenstands im Kunstwerk bemerkt und auch dem Kunstwerk mit unbedeutendem Gegenstand die ästhetische Berechtigung zuerkannt durch die geistvollen Worte: »Die Kunst, wie sie sich im höchsten Künstler darstellt, erschafft eine so gewaltsam lebendige Form« (eine Form, die ganz Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers und deshalb von eindrucksvollster Lebendigkeit ist), »daß sie jeden Stoff veredelt und verwandelt, ja es ist daher dem vortrefflichen Künstler ein würdiges Substrat gewissermaßen im Wege, weil es ihm die Hände bindet und die Freiheit verkümmert, in der er sich als Bildner und Individualität zu ergehen Lust hat«. Man könnte meinen, eine Kunst müsse höher stehen, die neben dem Seelentum des Künstlers einen bedeutenden ästhetischen Inhalt im Gegenstand des Bildes vermittelt. Und bis zu einem gewissen Grad ist es auch so. Werke, wie Lionardos Abendmahl, Michel Angelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle, Rembrandts religiöse Bilder heben sich durch die Tiefe ihres an den Gegenstand geknüpften Gehalts vor den weniger tiefen Werken der Künstler heraus, die die Freiheit genießen wollen, sich als Bildner und Individualität ungehemmt durch den Gegenstand zu ergehen; aber eigentlich minderwertig sind auch diese Werke nicht. Das erste, was wir in der Kunst suchen, ist der Künstler, der Gestalter. Wir wollen vom Hauch des Genius berührt sein, wir wollen zur Freiheit des schöpferischen Geistes erhoben sein, wir wollen das eigenartige Seelentum des Künstlers erleben; das liegt im Wesen der Kunst, als welche schöpferische Gestaltung ist. Der Künstler aber weiß, daß er seine Schöpferkraft und sein Seelentum nicht zuerst im Stoff offenbart, sondern im Stil und in der Form. In ihnen tritt zutage, ob er schöpferisch ist, d. h. ob er die Fähigkeit hat, die innere oder äußere Welt in einer neuen und bedeutenden Art aufzufassen und diese Auffassung Gestalt werden zu lassen. Deshalb reizt es ihn auch einmal zu zeigen, daß er stark

genug ist, in einem unbedeutenden Stoff die Stärke seines Künstlertums zu offenbaren. Er zeigt etwa an einem Spargelbündel (Manet), wie eigenartig er die Welt sieht, und wie er die Kraft hat, diese eigenartige Schau farbige Form werden zu lassen. Er ist überzeugt, daß ein solches Werk mehr Gehalt hat und einen bedeutenderen Menschen, einen stärkeren Schöpfergeist abspiegelt, als das Abendmahl eines Künstlers ohne Eigenart der Welterfassung und schöpferischen Befähigung. Und in der Tat läßt er uns die Welt neu und eigenartig erleben, er bereichert unsere Seele mit dem Erlebnis eines bedeutenden Geistes und gewährt uns den Genuß der starken schöpferischen Persönlichkeit, während das Werk des unbedeutenden Meisters mit dem bedeutenden Stoff weder Eigenart in der Behandlung des Stoffs noch im Stil hat und unschön wird durch den Mangel an gestaltender Kraft.

Wo der Gehalt des Kunstwerks fast nur im Stil und in der abstrakten Form, nicht auch im Gegenstand liegt, da findet eine Art von Entgegenständlichung statt, wenn man von Entgegenständlichung da reden darf, wo in der Darstellung des Künstlers am Gegenstand selber wenig oder kein Eigenleben hervortritt — sei es, daß das in ihm liegende Leben unbeachtet gelassen wird, oder daß er an sich wenig oder kein Leben in sich trägt, so daß also der Gegenstand lediglich als Substrat für einen anderweitigen wertvollen Inhalt verwendet wird. Von einer gewissen Entgegenständlichung mag schon da die Rede sein, wo eine Handlung wiedergegeben ist, der die Bedeutung genommen ist. Dürer hat den Sündenfall, die Verführung Adams durch Eva, lediglich gemalt, um zwei nackte Menschenkörper in der Auffassung der Renaissance darstellen zu können. Die Handlung ist von ihm gänzlich entwertet. Was bedeutet die Handlung auf Tizians Gemälde: »Venus bindet Amor«? Sie dient nur als Motiv, eine über die Wirklichkeit hinausgehobene Götterwelt von ursprünglichem Adel in mannigfacher Körpergestaltung und Körperbewegtheit und mit mannigfaltigem seelischem Ausdruck darzustellen, während anderseits auf Lionardos Abendmahl gerade die Handlung gemalt ist, die Huldigung einer erregten Jüngerschar für ihren erhabenen Meister oder im Höllensturz von Rubens dieses Geschehen in seiner Mächtigkeit als große Weltkatastrophe zur Anschauung gebracht wird.

Stärker wird die Entgegenständlichung, wo Figuren nur dazu vorhanden sind, um für die abstrakte Form und ihren Gehalt Elemente zu liefern, sei es Linien ins Liniennetz einzuflechten oder eine Farbe in den Farbenakkord einzufügen oder die Raumgestaltung mitschaffen zu helfen. Bei Marées sind die Figuren zuerst als Raumkomponente da. In der ruhigen Vertikalen oder Horizontalen, in der sie in den Raum eingebettet sind, arbeiten sie eine ungetrübte reine und darum ideale

Raumgestaltung von ruhiger Klarheit heraus. Und erst in zweiter Linie unterstützen sie den Eindruck des adeligen Raumlebens durch den Adel, die Hoheit, die Natürlichkeit ihrer klassischen Körperbildung, also durch ein Gegenständliches.

Solche Entgegenständlichungen treffen wir in allen Stilen, aber der Natur der Sache nach neigen die einen Stile mehr zum würdigen Substrat, in den andern ist auch ein wenig gehaltvoller Stoff voll am Platz. Der Renaissance-Stil ist, wie wir gesehen haben, an das Gegenständliche gebunden. Immerhin kann auch in ihm das in den Figuren sich offenbarende Leben dürftig und ohne viel Bedeutung sein, während zur eigentlichen Künderin der Seele des Bilds die abstrakte Form wird. Geistig harmlose Madonnen von Raffael leben in einer göttlichen Linienwelt von so viel seliger Anmut und liebenswerter Würde, daß sie durch die Form an Gehalt ersetzen, was ihnen im Gegenstand daran abgeht (vgl. z. B. die Madonna aus dem Hause Alba). Der realistische Stil, dessen Ethos auf treuestes Erfassen der Wirklichkeit geht, gestattet die Darstellung des in sich wenig Bedeutenden in viel umfassenderem Maße. Und der Impressionismus führt seiner Natur nach zur weitestgehenden Entgegenständlichung des Gegenständlichen. In ihm soll ja der Gegenstand nicht dargestellt werden, sondern nur sein Sinneneindruck, die Farbe, das Licht, die Luft an ihm. Er wird deshalb leicht des eigenen Lebens entkleidet und zu einem Komplex von Farbflecken, die in einer nicht dem Gegenstand, sondern nur ihnen eigenen Farbenstimmung und Farbenrhythmus schwingen. Der Mensch, der Gegenstand mit dem reichsten Eigenleben, wird vielfach in ein paar Farbflecken aufgelöst, die von seinem Eigenleben nichts übrig lassen, schlechthin nichts. Gewiß findet die Entgegenständlichung nicht immer in derselben ausgesprochenen Weise statt. Bisweilen behalten die Gegenstände auch ein Stück ihres Eigenlebens, aber auch wo sie das haben, sind sie doch in erster Linie als Farbflecken gedacht, deren Rhythmus und Stimmung über den Gegenstand hinausliegt.

In Schriften der *l'art pour l'art*-Theoretiker und -Künstler stößt man immer wieder auf die Behauptung, das Gemälde sei Farbenteppich, nichts als Farbenteppich, und das will besagen, das Gegenständliche habe in ihm ästhetisch nichts zu bedeuten. Die Behauptung ist so gründlich verfehlt, daß mit viel größerem Recht das Gegenteil behauptet werden könnte. Kein Gemälde, auch kein abstraktes, darf bloßer Farbenteppich sein. Der Farbenteppich gehört der dekorativen Kunst an. Bei ihm ist es ein Fehler, wenn er mehr ist als dekorativ, beim wirklichen Gemälde, wenn es im Dekorativen stecken bleibt. Das Dekorative ist da zu Ende, wo äußeres oder inneres Leben in der Erscheinung um seiner selbst willen als Stück der äußeren oder inneren Natur

dargestellt wird, wo das Kunstwerk mehr sein will, als ein begleitender Stimmungsklang für etwas anderes, für einen Raum oder für einen kunstgewerblichen Gegenstand. Erschließt uns eine Anzahl von Farbflecken die lodernde Glut der Seele oder ihre holde oder beängstigende Wirrnis, oder sehen wir auf einem Bild einen Eindruck des äußeren Lebens, etwa die Wildheit einer Jagd, umgesetzt in ein abstraktes Linien-, Farben- und Formenspiel, dann hat es die Schwelle des Dekorativen überschritten und ist zum Vollkunstwerk gediehen. In der abstrakten Malerei wird die Grenze zwischen dekorativer und Vollkunst fließend bleiben, beim impressionistischen Gemälde nicht, es gehört seiner Natur nach der Vollkunst an, was nicht ausschließt, daß es daneben auch dekorative Zwecke verfolgt.

Schon die Anordnung der Farben ist im impressionistischen gegenständlichen Gemälde eine ganz andere als im Farbenteppich. Bei diesem ist sie frei, bei jenem durch das Gegenständliche mitbestimmt (ich sage mitbestimmt, weil sie natürlich auch durch die Formbedürfnisse unseres Geistes, durch das gewählte Darstellungsmittel und den Stil des Künstlers bedingt ist). Das impressionistische Gemälde kann schon um der Anordnung seines Farbenteppichs willen nie als bloßer Farbenteppich genommen werden. Wir müssen es, um diese Anordnung zu verstehen, als gegenständliche Darstellung auffassen, und deshalb wirkt auch das Gegenständliche. Dem Farbenteppich, den es zeigt, stehen wir mit der Empfindung gegenüber, daß dieser nicht, wie beim eigentlichen Teppich oder beim abstrakten Farbengemälde, im Hinblick auf einen begleitenden Stimmungsakkord oder als Ausdruck eines seelischen Zustandes frei vom Künstler gewählt ist, sondern von der Natur selbst gewirkt ist und das macht sich für den ästhetischen Eindruck aufs stärkste geltend. Wir sehen nicht bloß eine Farbenstimmung oder Farben als Symbole der inneren oder äußeren Natur, sondern die Farben, die Farbenstimmung und den Farbenrhythmus der Natur. Wir sehen die Natur in ihrer farbigen Fülle. Der impressionistische, an einem Gegenstand der Natur aufleuchtende Farbenteppich steht immer in dem Licht, daß an ihm und seinem ästhetischen Inhalt das geheime Leben und Walten der Natur sichtbar wird und daß uns an ihm ein Schauder durchzuckt vom enthüllten Geheimnis des Allebens der Natur.

Im impressionistischen Gemälde spielt also das Gegenständliche als Träger des Farbenteppichs beim ästhetischen Eindruck unter allen Umständen eine ganz wesentliche Rolle. Aber in der Mehrzahl selbst der impressionistischen Bilder ist damit die Aufgabe des Gegenständlichen nicht zu Ende. Der Impressionist liebt es, den Farbenteppich, den ihm sein Gegenstand bietet, zu malen, um Luft- und Beleuchtungsstimmungen vor Augen zu führen, wie sie an bestimmten Örtlich-

keiten unter bestimmten Tages- und Jahreszeiten beobachtet werden. Man sagt dann, er gebe nicht den Gegenstand in seinem Wesen, sondern in seiner zufälligen vorübergehenden Erscheinung. Mit Unrecht, denn auch diese Luft- und Beleuchtungsstimmung kehrt wieder, auch sie ist typisch und vom Künstler in ihrem bleibenden Wesen erfaßt und deshalb gesetzmäßig wie alles echt Künstlerische. Dazu ist sie in der Natur gegeben, eine Realität und im weiteren Sinn ein Gegenständliches. Sind denn nicht an bestimmten Örtlichkeiten beobachtete Luft- und Beleuchtungsstimmungen Gegenstände der Natur?

Man sehe sich Monets »Felder im Frühling« an (Stuttgart, Staatsgalerie). Das Bild ist darin echt impressionistisch, daß weder die Gegenstände, aus denen sich das Bild zusammensetzt, noch die ganze Landschaft um ihres Eigenlebens willen gemalt sind. Die Frau mit dem Sonnenschirm im Vordergrund will nicht mehr sein als eine Anzahl Farbflecke. Die leicht und graziös aufstrebenden drei Bäume, die den Vordergrund abschließen, erwecken nur nebenher den Eindruck des leicht und graziös Aufstrebenden und wollen auch nicht etwa als die Könige verstanden sein, die die weite Ebene beherrschen wie L. Thoma Bäume auf Ebenen aufgefaßt und charakterisiert hat. Auch das Raumgefühl einer weiten, von Bergen abgeschlossenen Ebene ist nicht eigentlich gemeint. Dagegen ist das flackernde, flimmernde, alle festen Linien auflösende Leben der Mittagshitze in der Ebene, in Wiesen und Feldern mit vollendeter Sicherheit erfaßt und wiedergegeben, und dieses Leben ist das Leben eines im weiteren Sinn Gegenständlichen. Es ist die Frühlingshitze in der Ebene. Im Hochgebirge würde die Frühlingshitze einen anders gearteten Farbenteppich mit einem anders gearteten Gehalt hervorrufen.

In anderen Bildern geht die Bedeutung des Gegenständlichen, selbst auf impressionistischen Bildern, noch viel weiter. Auf dem Gemälde Liebermanns »Die Frau mit den zwei Ziegen« (Neue Pinakothek, München), auf dem wir eine Seemannsfrau mühsam eine Ziege auf einem Pfad in einer Dünensenkung emporziehen sehen, während eine zweite Ziege gemächlich nebenhertrottet, mag Liebermann nur einen Farbenteppich zu geben beabsichtigt haben. Aber schon der Farbenteppich charakterisiert in seinen Farben und seiner dunstig schweren Luftstimmung aufs trefflichste die Armseligkeit der Dünenlandschaft. Dazu geht die Bildung der Frau und der Ziege weit über die Bedeutung hinaus, bloße Farbenflecke im Farbenteppich der Landschaft zu sein. Sie leben auf dem Bild ihr eigenes Leben. Das mühselige, angestrengte Ziehen der Frau und das charakteristische Wesen der Ziege ist mit feinster Naturbeobachtung geschildert, und daß hier Eigenleben von Mensch und Tier dargestellt ist, wandelt den ästhetischen

Inhalt des Bildes. Nicht bloß die Armseligkeit und Gedrücktheit der Dünenlandschaft, sondern das armselige mühsame Leben des Menschen in der Dünenlandschaft wird uns vor Augen geführt. Das Bild wird uns zur Milieu-Schilderung; die Dünenlandschaft mit der die Ziege mühsam emporziehenden Frau ist ein sicher gegriffenes, typisches Bild für das Leben unter den Bedingungen einer bestimmten Gegend. Ein Stück Menschensein ist in seiner Typik und notwendigen Gesetzlichkeit erfaßt und wiedergegeben.

Es ist bezeichnend für den Impressionismus, daß von ihm der Gedanke der abstrakten Malerei nie gedacht worden ist. Er konnte auf diesen Gedanken unmöglich verfallen. Sein Lebensgefühl, das allein das im Sinneneindruck Gegebene als das Wirkliche anerkannte, bannt ihn unlöslich an das Gegenständliche. Sinneneindrücke können sich nur in der wirklichen Welt, nur am Gegenständlichen bilden. Der Impressionismus bleibt deshalb dem Gegenständlichen verhaftet, und deshalb konnte auch das Gegenständliche nie völlig bedeutungslos für ihn werden.

Mit Recht haben die Vertreter des abstrakten Expressionismus den Impressionisten den Vorwurf der Halbheit gemacht, weil sie trotz ihrer Geringschätzung des Gegenständlichen von ihm nicht losgekommen seien.

Sie haben den Kampf des Impressionismus gegen das Gegenständliche aufgenommen und den Gedanken von seinem ästhetischen Unwert zu Ende gedacht. Folgerichtig haben sie in ihrer Kunstübung auf das Gegenständliche verzichtet und nur noch mit den abstrakten Mitteln von Linie, Farbe und Komposition gearbeitet. Sie haben diesen Verzicht auf das Gegenständliche auch theoretisch als eine im Wesen der Kunst liegende Notwendigkeit zu rechtfertigen gesucht.

In einer hervorragend klaren und eindrücklichen Weise, die von den in der expressionistischen Kritik und Theorie üblichen ekstatischen Nebeln vorteilhaft absticht, hat Theo van Doesburg in seinem Bauhausbuch »Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst« (München 1924) die Ästhetik des abstrakten Verfahrens entwickelt und zusammengefaßt, was vielfach zu seiner Begründung hervorgebracht wird. Er mag deshalb an Stelle aller anderen stehen.

Kunst, sagt er, ist schöpferische Gestaltung mit der jeder Kunst eigenen Mitteln. Je mehr sie und je reiner sie nur ihre eigenen Mittel verwendet, desto stärker ist ihre Ausdrucksform. Das eigene Mittel aber der Musik sind Töne, der Malerei abstrakte Farben, Formen, Linien, Flächen, der Plastik Volumen und Farbe (s. a. a. O. S. 14/15), von der Poesie wird bezeichnenderweise nicht geredet, ihre Mittel, Worte zu Gedankenzusammenhängen geordnet sind zu sehr mit Inhalt geladen,

sind viel zu wenig gegenstandslos abstrakt, als daß sie in diesen Zusammenhang passen würden. Wohl ist alle Kunst an die Erfahrung gewiesen, aber die Psyche des Künstlers verarbeitet den aufgefangenen Eindruck so, daß er im Geist nicht auf die Weise der Natur, sondern auf die Weise der Kunst erscheint. Behält der Künstler die Weise der Natur bei, so daß er sie illusionistisch nachbildet, so mag er seinem Bild wohl eine Anzahl ästhetischer Akzente einfügen, aber er bringt es dann über eine gemischte Gattung nicht hinaus (s. a. a. O. S. 20/21). Die Gestaltungsidee des Künstlers ist Gleichgewicht, Harmonie zu schaffen. Künstlerische Harmonie aber wird in einem gemischten Kunstwerk nur zu einem gewissen Grade erreicht, weil nicht unmittelbar durch das Kunstmittel angestrebt, sondern nur mittelbar verschleiert hinter natürlichen Formen. Ein solches Werk ist zwiespältig. Der große Fortschritt des abstrakten Kunstwerks besteht darin, daß das ästhetische Gleichgewicht durch reine Kunstmittel und durch nichts anderes erreicht wird. In einem solchen Kunstwerk kommt die Gestaltungsidee zu einem unmittelbaren exakten Ausdruck durch ständige Aufhebung der Ausdrucksmittel. So wird hinsichtlich der Richtung die horizontale Lage durch vertikalen Stand, hinsichtlich des Maßes das Große durch das Kleine, hinsichtlich der Proportion das Breite durch das Schmale, hinsichtlich der Farben die eine durch die andere, z. B. gelb durch blau, weiß durch schwarz aufgehoben. Im Kunstwerk vergangener Zeiten kam das künstlerische Gleichgewicht durch immer wiederkehrende Aufhebung einer Körperstellung durch die andere, eines Maßes durch das andere usw., also durch eine gegensätzliche Aufhebung von der Natur entlehnter und darum unreiner Mittel zustande, während es im abstrakten Kunstwerk durch rein künstlerische Mittel und deshalb in vollendeter exakter Weise erreicht wird. Gestaltet der Künstler harmonisch, so schafft er nicht bloß Schönheit, sondern er gibt zugleich Wahrheit in der Weise der Schönheit. In der Harmonie des Kunstwerks spiegelt sich die Harmonie der Welt. Wenn wir auch die vollkommene Harmonie, das absolute Gleichgewicht im All nicht zu fassen vermögen, so ist doch alles und jedes im Weltall den Gesetzen dieses Gleichgewichts untergeordnet. Es ist Aufgabe des Künstlers, diese verborgene Harmonie, dieses Universalgleichgewicht in den Dingen aufzuspüren und zu gestalten und ihre Gesetzmäßigkeit aufzuzeigen. Das exakte, durch keine unkünstlerischen Mittel getrübte Kunstwerk ist ein Gleichnis des Universums mit künstlerischen Mitteln (s. a. a. O. S. 31—34).

Soweit Theo van Doesburg. Er stellt damit der Kunst eine große kosmische Aufgabe, aber zugleich auch eine einförmige und langweilige. Man denke sich, die Kunst wäre, statt die Irrwege der gemischten und unreinen Kunst zu gehen, von allem Anfang an auf den Bahnen der

alleinseligmachenden exakten Kunst einhergeschritten und hätte nur mit abstrakten Mitteln immer wieder die Harmonie des Universums abgebildet, welche erschreckende Öde wäre an Stelle des unsäglichen Reichtums getreten, den der bedauerliche Irrweg der unreinen gemischten Kunst hervorgezaubert hat. Glücklicherweise gelangt Doesburg zu seiner Forderung einer exakten reinen Kunst von höchst zweifelhaften Voraussetzungen aus.

Er setzt die Mittel der Kunst und ebenso ihren Zweck ganz willkürlich, ohne Berücksichtigung der Tatsachen fest. Für ihn sind Mittel der bildenden Kunst allein die abstrakte Linie, die abstrakte Farbe, die abstrakte Form, das abstrakte Volumen. Woher weiß er das? Ein einfacher Blick auf die Kunst zeigt, daß zu allen Zeiten, vor allem in allen ihren großen Epochen die Kunst neben ihren abstrakten Mitteln, deren Bedeutung gewiß hoch zu schätzen ist, auch die konkrete Linie, die konkrete Farbe, die konkrete Form, das konkrete Volumen im Besitz gehabt hat, d. h. Linien, Farben, Formen und Volumen, mit denen Gegenständliches abgebildet wird. Wie will er beweisen, daß diese konkreten Formen nicht zu den eigenen Mitteln der bildenden Kunst gehören?

Wenn er dann als den Zweck der Kunst bezeichnet, die Harmonie des Alls darzustellen, so ist auch diese Bestimmung an der Wirklichkeit der Kunst gemessen viel zu eng. Kunst will Leben darstellen, und zwar alles Leben, soweit sie es mit ihren jeweiligen Mitteln erfassen und ausdrücken kann, der Maler nicht allein das Leben der abstrakten Formen, sondern auch das Leben der Gegenstände, die er mit seinen konkreten Formen bewältigen kann. Tut er das, so nützt er seine Mittel voller aus und erfüllt die Möglichkeiten der Malerei im Hinblick auf das, was seine Mittel gewähren, reicher, als der abstrakte Künstler, der die Mittel seiner Kunst, wenn vielleicht auch aus subjektiv berechtigten Gründen, weniger voll ausbeutet.

Wenn dann der Künster alles besondere Leben, das er uns in einem einzelnen Werke, sei es in abstrakten oder konkreten Formen, enthüllt, vom Gesichtswinkel eines bestimmten Lebensgefühls, einer bestimmten Lebenswertung aus schildert, so ist diese Lebenswertung doch nicht allein die Hochschätzung der Harmonie des Seins. Wie sollte ein Künstler, und das ist eine Natur, der es Bedürfnis ist, ihr Innerstes zu offenbaren, es anfangen, wenn er nicht an die Harmonie des Seins glaubt? Die erste Forderung, die wir an die Wahrhaftigkeit und Echtheit des Künsters stellen, ist nichts zu sagen, wozu er kein inneres Verhältnis hat. Nach Doesburg darf eine Zeit und ein einzelner nur künstlerisch bilden, wenn sie von dem doch sehr zweifelhaften Glauben an die wunderbare Harmonie der Welt erfüllt sind. In Wirk-

lichkeit kennt wohl die klassische Kunst der Griechen und der Renaissance die Harmonie als höchsten Wert des Seins, doch kann die Tragödie selbst in der klassischen Kunst der Griechen an der Disharmonie des Seins nicht ganz vorübergehen und sie nicht ganz aufheben in Harmonie. Andere Kunststile, wie etwa der gotische und der barocke stehen der Welt mit anderen Augen gegenüber. Der Gotiker flüchtet aus der Nichtigkeit der irdischen sündigen Welt in die allein wahrhafte transzendente Welt, und der Barockkünstler sieht das höchste Leben nicht in der Gehaltenheit und beherrschten Ruhe, ohne die es keine volle Harmonie gibt, sondern in einer starken Bewegtheit und Erregtheit, in der Mächtigkeit und Unmittelbarkeit des Empfindens und in der Ausweitung der Seele zum Unendlichen, und es läßt sich kein Grund denken, warum nicht auch ein so geartetes Weltfühlen das Recht haben sollte, sich in der Kunst auszusprechen.

Ja, die abstrakte Kunst redet weder im Besonderen ihrer Darstellungen immer nur von Harmonie, noch kann das dem abstrakten Stil zugrunde liegende Weltfühlen als getragen von der Auffassung der Welt als Harmonie bezeichnet werden. Wie oft haben abstrakte Künstler unharmonische Seelenzustände, verzehrende lodernde Glut, Wirrnis oder lastende Schwere der Seele mit abstrakten Mitteln dargestellt, und das Wertgefühl, von dem der abstrakte Stil Zeugnis ablegt, ist Abwendung vom Irdisch-Sinnlichen und Hinwendung zu einem Abstrakt-Geistigen. Kann die Geringschätzung und Beiseiteschiebung der sinnlichen Welt als Zeichen einer harmonischen Weltauffassung betrachtet werden?

Zu den Bedingungen der Malerei gehört nun freilich auch die Fläche, und Doesburg und mit ihm viele andere meinen, die Fläche schließe die Wiedergabe der gegenständlichen Welt aus, weil das Gegenständliche, als an die dreidimensionale Körperlichkeit gebunden, auf einer zweidimensionalen Fläche nur im Widerspruch mit ihrem Wesen dargestellt werden könne. Wäre dem so, dann dürfte es allerdings nur abstrakte Malerei geben, dann wäre jede Verwendung des Gegenständlichen ausgeschlossen. Das Gegenständliche bringt, man mag es behandeln wie man es will, immer einen formalen Widerspruch in die Malerei hinein. Hält man mit voller Strenge an der zweidimensionalen Darstellung fest, dann entsteht der Widerspruch, daß der Maler der Phantasie des Beschauers die Aufgabe stellt, etwas zweidimensional Gegebenes ins Dreidimensionale umzusetzen, also die Dinge anders zu sehen, als sie dargestellt sind. Macht man es aber, wie der byzantinische Stil oder eine gewisse Richtung im gegenständlichen Expressionismus, die Angst hat, Löcher in die Fläche zu stoßen, es gemacht hat und bildet mit möglichster Annäherung an das Flächenhafte, so entstehen doch auch Löcher in der Fläche, wenn auch nicht so große

und so kräftig ausgebildete wie im dreidimensionalen Stil. Und der Widerspruch des Gegenständlichen gegen die Fläche wird auch da nicht überwunden.

Es ist aber ein Irrtum, zu meinen, das logisch Widersprechende sei in der Kunst unter allen Umständen ein Fehler. Es kann als ein hervorragendes Mittel zu positiver künstlerischer Wirkung benutzt werden und wird in der Kunst mit großem Erfolg in diesem Sinne immer wieder verwendet. Die barocke Architektur liebt es, die Decke ihrer Innenräume mit Gemälden zu schmücken, auf denen Szenen dargestellt sind, die in der Unendlichkeit des Himmels oder des Olymps spielen. Die begrenzende Decke wird vom Beschauer wahrgenommen, aber die Begrenzung wird aufgehoben in die Unendlichkeit einer überirdischen Welt, ein sicher gegriffenes Mittel, das Begrenzte ins Unbegrenzte ausmünden zu lassen und dem Endlichen einen unendlichen Hintergrund zu geben. Ebenso betont auf den Gemälden mit durchgeführter Raumtiefe die Durchbrechung der Fläche die Idealität und Überwirklichkeit der Kunst. Mit Nachdruck wird ausgesprochen, daß die Kunst eine Scheinwelt ist und daß sie selbst in ihren körperlichsten Darstellungen nichts geben will als die Illusion der Wirklichkeit. Es wird also durch den Widerspruch ein sehr feiner, kunstgemäßer, durchaus positiver Eindruck geschaffen.

Flächenhafte Darstellung fließt daher in der echten Kunst nicht aus dem formalen Bedürfnis nach Übereinstimmung der Darstellung mit der Fläche, sondern immer aus einem Wertgefühl. Sie entsteht immer nur in Zeiten, die sich leidenschaftlich vom Sinnlichen ab- und dem Geistigen zuwenden, sie macht immer deutlich, daß der Künstler sich von der Welt der Stofflichkeit zur reinen Geistigkeit erhebt, sei es in die Welt der inneren Vorstellung oder ins märchenhaft Unwirkliche oder ins Reich des transzendenten Seins. Der barocke Architekturstil, der die endliche Begrenzung durchbricht und hinter ihr eine unendliche Welt sichtbar macht, läßt durch das Irdische das Unendliche als seinen Hintergrund durchscheinen, der flächenhafte Stil der Malerei wendet sich vom Irdischen ab und weilt in den Bezirken, die jenseits der materiellen Schwere liegen.

Ein weiterer folgenschwerer Irrtum ist es dann, wenn Doesburg und mit ihm viele andere behaupten, soweit das Gegenständliche nachgebildet werde, habe die Kunst keinen selbständigen Inhalt, sie ahme ja nur nach, was in der Natur schon vorhanden sei und in ihr besser gesehen werden könne. Nun hat aber der Künstler nicht bloß die äußere, sondern auch die innere Natur im Besitz, und diese offenbart sich in der sichtbaren und hörbaren Natur nie vollständig. Das Seelenleben eines Faust wird vollständig enthüllt nur in der Dichtung Goethes.

Es kann nirgends in der äußeren Natur in vollständiger und klarer Entwicklung geschaut oder gehört werden. Die furchtbaren Traumphantasien eines Goya, die erhabenen Visionen eines Michel Angelo und Raffael und unzähliger anderer Künstler haben kein Gegenbild in der äußeren Natur; sie sind allein in der Kunst da. Aber auch wo der Künstler die äußere Natur scheinbar getreulich nachbildet, wiederholt er sie nie und nimmer. Der Künstler gibt ihr immer zweierlei mit, was sie von Haus aus nicht hat, die Formung und die Prägung durch seine Persönlichkeit. Er erhebt sie in Form und Stil. Indem er durch die Formung die zerstreuende Vielheit der Natur den Gesetzen unserer auffassenden Organe, des Auges und der Vorstellungstätigkeit unterwirft, schafft er aus ihr eine neue eigenartige, eigengesetzliche Welt, in der die Elemente der Natur von allen ihren Zufälligkeiten gereinigt zur Vorstellungseinheit und Vorstellungsharmonie zusammengehen. Der Gegenstand, der in der Kunst diese Form erlangt hat, ist immer vom Gegenstand in der formlosen Natur verschieden, und sofern der Künstler die Natur vom Standpunkt seiner Persönlichkeit aus schaut und seiner Schau der Natur im Kunstwerk den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt, gibt er nie bloß äußere Natur, sondern mit der äußeren, selbst wo er auf die unbedingteste Naturtreue eingeschworen ist, immer zugleich auch seine innere. Es gibt in der äußeren Natur keinen Raffael und keinen Rembrandt, aber auch keinen Manet und Monet. Den Werken dieser Künstler, so natürlich sie erscheinen mögen, fehlt das exakte Gegenbild in der Natur. Jeder neue große Künstler bereichert und vertieft daher unsere Lebensschau. Wie Shakespeare oder Rembrandt hat vor ihnen niemand die Welt gesehen. Gegenständliche Kunst ist nicht imitative Nachbildung des schon Vorhandenen, sondern schöpferische Neugestaltung eines bisher nie so Geschauten.

Bei Doesburg und seinen Gesinnungsgenossen rächt es sich, daß sie nichts davon wissen, daß die Form, so gewiß sie auch durch formale Rücksichten bestimmt ist, letzten Endes abhängig ist von der Persönlichkeit des Künstlers, vornehmlich von seinem Lebensgefühl, seinem Ethos, und daß diese Lebenswertung entscheidet, ob der Künstler das Leben, das er uns erschließen will, in gegenständlichen oder abstrakten Formen zur Anschauung bringt und wenn im Gegenständlichen, ob in naturfernen oder naturnahen. Sie begreifen deshalb auch nicht, daß die Renaissancekünstler, die die adlige Natur, und die Barockkünstler, die das Irdische und als seinen Hintergrund das Ewige wollten, sich nicht anders auszudrücken vermochten, als im Gegenständlichen. Doesburg sieht den künstlerischen Wert von Poussins Gemälde »Arkadische Hirten« darin allein, daß in seiner noch unterwertigen gemischten Form eine Annäherung an das

Ziel der allein echten abstrakten Form zu bemerken sei. Poussin ordne das Konstruktive der Naturnachahmung über und weiche trotz der beabsichtigten Naturtreue im Dienst des konstruktiven Gedankens von der Natur ab (a. a. O. S. 30 u. 31). Was Poussin eigentlich meint, davon weiß und sagt er nichts. Wie die Renaissance sucht Poussin die große harmonische Natur, die hier entsprechend dem Motiv ins Idyllische getönt ist. Wir sehen adlige Menschen in ländlich großer und freier Landschaft, dargestellt in großer adlig harmonischer Form. Wer glaubt, der Künstler wäre zu einer vollwertigeren Form gelangt, wenn er die Natur ausgetrieben und nur die abstrakte Form übriggelassen hätte, der versteht nicht, was der Künstler mit seinem Bild gewollt und gekonnt hat.

Weil Doesburg die Kunst nicht kennt als Ausdruck eines mit den Zeiten und Persönlichkeiten wechselnden Weltfühlens [1]), deshalb feiert bei ihm eine Anschauung ihre fröhliche Auferstehung, die man seit den Tagen des Expressionismus den Hinterweltlern in der Kunst zu überlassen geneigt war. Wie die klassische Zeit, die die expressionistischen und barocken Stile entweder als unbefriedigende Vorstufe der alleinseligmachenden klassischen Kunst oder als ihren beklagenswerten Verfall betrachtet hat, so glaubt auch er an Fortschritt und Rückschritt in der Kunst. Die Kunst, urteilt er, steigt desto mehr zu ihrer bestimmungsmäßigen Höhe empor, je mehr sie es lernt, die ihr angeblich allein gehörigen abstrakten Mittel zu verwenden und das unkünstlerische Gegenständliche auszuscheiden. Erst die abstrakte Kunst der Gegenwart hat die letzten Schranken einer falschen Kunstübung durchbrochen, erst ihr ist der Aufstieg zur wahren Kunst geglückt (a. a. O. S. 33).

In der Gegenwart kann kein Zweifel sein, daß der Expressionismus und mit ihm die abstrakte Kunst in einer überraschend jähen Weise zusammengebrochen sind, nicht weil sie etwas an sich ästhetisch Unmögliches gewollt haben, sondern weil sie, wie Doesburg selbst feststellt, kein Verständnis bei der Gegenwart gefunden haben. Man sage nicht, es sei das Los aller neuen Stile, von einer im alten Stil befangenen Gegenwart abgelehnt zu werden. Wohl stößt jeder neue Stil zunächst auf den Widerstand seiner Zeit, aber er setzt sich durch, sobald die Gegenwart in ihm ihr innerstes Wesen, ihre innerste Gesinnung gespiegelt erkennt. Der Impressionismus, der bei seinem ersten Auftreten verlacht und verhöhnt wurde, hat schnell als Ausdruck des materialistisch naturwissenschaftlichen Weltfühlens alle Wider-

[1]) Ansätze dazu finden sich freilich auch bei ihm (S. 24 u. 25). Aber sie bleiben ohne Wirkung für seine Auffassung vom Wesen der (einzig wahren) abstrakten Kunst. Diese entsteht bei ihm allein aus dem richtigen Verständnis der künstlerischen Mittel.



stände bezwungen und sich einige Jahrzehnte lang als herrschender Zeitstil behauptet.

Männer, wie Theo van Doesburg machen es verständlich, warum die Gegenwart kein inneres Verhältnis zur abstrakten Kunst hat gewinnen können. Sie wollen eine neue Kunst aus rein formalen Gründen schaffen, aus einem besseren Verständnis der Mittel der Kunst. Sie konstruieren aus theoretischen Erwägungen, die von dem impressionistischen Gedanken der Unwertigkeit des Gegenständlichen eingegeben sind, einen neuen Stil. Wie sollte ein solcher Stil die Gegenwart bezwingen? Zwar konnte auch eine solche Konstruktion nur auf Grund eines geheimen und den Konstruierenden unbewußten Zeitfühlens ersonnen werden. Sie war nur möglich in einem Augenblick, in dem im Gegensatz gegen eine materialistische, den Sinneneindruck allein schätzende Zeit die Sehnsucht nach dem Vorrecht des Geistigen über das Materielle erwachte. Aber diese Sehnsucht hat nicht zu einer bestimmten, fest umrissenen neuen Geistigkeit geführt. Sie blieb eine höchst unbestimmte verschwommene Reaktionsstimmung, die keine feste Form aus sich erzeugen konnte. Die Ratlosigkeit der Künstler, die des materialistisch-impressionistischen Stils müde von dem neuen Drang zur Geistigkeit ergriffen wurden, spiegelt sich darin, daß nicht ein einziger expressionistischer Stil als Ausdruck der neuen Geistigkeit sich gebildet hat, sondern eine Fülle von Stilen expressionistischer Art mit den verschiedenartigsten, ja geradezu entgegengesetzten geistigen Einstellungen. Die Künstler fanden keine Geistigkeit vor, aus der ihnen der neue Stil sozusagen von selbst erwachsen wäre. So verfiel die Gruppe der abstrakten Künstler darauf, an Stelle des die Zeit nicht mehr befriedigenden naturalistischen Stils aus rein formalen Voraussetzungen heraus einen neuen, dem bisherigen Stil entgegengesetzten zu konstruieren. Und wer möchte es unter solchen Umständen verwunderlich finden, daß sie für ihre blutleere Konstruktion weder die Mehrzahl der Künstler noch die der Kunstfreunde zu begeistern vermochten?

Ob eine Zeit kommen wird, die als Ausdruck ihrer Seelenlage einen abstrakten Stil verlangt, scheint mehr als fraglich. Die abstrakte Malerei wird wohl nie mehr bedeuten als ein Spiel des Geistes, das in der Nähe des Dekorativen stehen bleibt. In der unselbständigen, nur begleitenden Kunst der Dekoration hat die abstrakte Bildnerei von jeher das ihr gemäße Feld der Betätigung gefunden.

V.

Marées' „Entführung des Ganymed".
Versuch einer ästhetischen Analyse.

Von

Eduard Ortner.

I.

Was man unter einer »ästhetischen Analyse« zu verstehen hat, scheint keiner besonderen Erörterung zu bedürfen. Aus Kunstgeschichte und Kunstkritik ist uns ja dieser Ausdruck so wohl vertraut, daß wir auch seinen begrifflichen Gehalt als einen festen und gesicherten zu besitzen glauben. Sehen wir jedoch näher zu, machen wir etwa gar den Versuch, eine Definition des Begriffes zu geben, so zeigt sich bald, daß unser Glaube ein irriger war und das scheinbar ganz Bekannte noch eine Fülle von Unklarheiten in sich birgt.

Schon die Frage nach dem Gegenstand der ästhetischen Analyse wirft Schwierigkeiten auf. Wenn man fürs erste auch feststellen darf, daß dieser Gegenstand nicht in irgendwelchen allgemeinen Momenten und Charakteren des ästhetischen Wertes gefunden werden kann, sondern einzig und allein in dessen besonderen individuellen Formen, so ist es doch zweifelhaft, ob das Individuelle in einem bestimmten ästhetisch wirksamen Objekt der Kunst, beziehungsweise Natur, oder in dem ästhetischen Einzelerlebnis eines bestimmten Subjekts gesucht werden soll. Es ist der alte Gegensatz von Objektivismus und Subjektivismus, der hier an einem speziellen Fall der Individualästhetik mit aller Schärfe wieder hervortritt, und obgleich man heute im allgemeinen die ästhetische Einstellung des Subjekts in den Vordergrund rückt und man kaum geneigt sein dürfte, einem naiven Objektivismus, der die Prädikate »schön« und »häßlich« den Dingen als solchen wie irgendwelche andere Eigenschaften zuerkennt, das Wort zu reden, so scheint doch die Praxis der ästhetischen Analyse, wie sie tatsächlich von Kunstgeschichte und Kunstkritik geübt wird, sich ganz unmittelbar an das ästhetische Objekt, das Kunstwerk, zu wenden.

Es ist hier nicht der Ort, zu diesem Gegensatz der Prinzipien entsprechend Stellung zu nehmen und eine Lösung zu suchen, welche meines Erachtens nicht ohne Aufrollung der ganzen metaphysischen

Problematik gefunden werden kann. Ich möchte hier nur in aller Kürze den Standpunkt festlegen, der in dem vorliegenden Versuch einer ästhetischen Analyse eingenommen wird. Vor allem ist da zu betonen, daß als Gegenstand der Analyse einzig und allein das individuelle Erlebnis zu gelten hat. Wenn auch auf ein Werk der Kunst verwiesen wird, so handelt es sich doch in keiner Weise um dieses als einen Gegenstand der physischen oder geschichtlichen Welt; es steht vielmehr nur in Frage, insofern es die Grundlage und Bedingung für eben jenes Erlebnis abgibt. Die Beziehungen, die hier vorliegen, sind natürlich gesetzmäßiger Art, und darin gründet auch die Berechtigung, mit der wir ein Kunstwerk für ein dadurch bestimmtes Erlebnis verantwortlich machen. Allerdings rechnen wir dabei mit der Beschaffenheit des aufnehmenden Subjekts als einer bekannten Größe. Ändert sich diese Beschaffenheit, so ist auch demselben Kunstwerk gegenüber das ästhetische Erlebnis im einen und andern Fall ein durchaus verschiedenes. Wenn trotz dieser Umstände die Übermittlung eines bestimmten ästhetischen Gegenstandes und damit die Möglichkeit einer allgemeinverständlichen Analyse nicht gänzlich aufgehoben erscheint, so liegt das eben daran, daß doch innerhalb gewisser Grenzen die menschliche Natur und Erfahrung die gleiche bleibt.

Noch erheblicher als die Schwierigkeiten, welche durch die Frage nach dem Gegenstand der ästhetischen Analyse ausgelöst werden, sind diejenigen, welche aus dem Versuch erwachsen, Wesen und Aufgabe derselben zu bestimmen. Man wird sich zwar leicht darauf einigen, daß das Ziel der ästhetischen Analyse nur darin bestehen kann, aufzuzeigen, warum ein bestimmtes Erlebnis ästhetisch wertvoll oder minderwertig ist. Aber welcher Art nun die Gründe sind, mit denen der Beweis hiefür erbracht werden soll, das scheint natürlich ganz und gar von der allgemeinen ästhetischen Theorie, die man vertritt, abzuhängen. Während also der Naturalist bestrebt sein wird, den ästhetischen Gegenstand auf seine Wirklichkeitstreue hin zu prüfen, wird der Idealist versuchen, ihn als Veranschaulichung einer bestimmten Idee zu begreifen, und der Illusionist wiederum wird zeigen wollen, ob und wieweit er den geforderten Scheincharakter besitzt. Mag die ästhetische Theorie das »interesselose Wohlgefallen« oder die »bewußte Selbsttäuschung« als das Wesentliche erachten, mag sie in »Gefühl« oder »Einfühlung« das entscheidende Moment sehen, immer wird sie die ästhetische Analyse in entsprechender Weise modifizieren. So hat es den Anschein, als ob sich Wesen und Aufgabe der ästhetischen Analyse darin erschöpfte, den allgemeinen Charakter des Ästhetischen am einzelnen Fall zur Aufzeigung zu bringen.

Nun ist ja allerdings eine eingehende Analyse, die im Geiste einer

bestimmten Theorie vorgenommen wird, die beste Probe auf deren Richtigkeit, und es ist bedauerlich, daß sich die Ästhetik bisher dieser Kontrolle nur selten und in ungenügender Weise bediente; aber die Bedeutung der Untersuchung, welche wir ästhetische Analyse nennen, erstreckt sich doch offensichtlich nicht nur nach dieser Seite. Sie liegt vor allem auch darin, die besondere einzigartige ästhetische Form des vorliegenden Erlebnisses klarzulegen. Schon der Ausdruck »Analyse« deutet ja auf eine Zerlegung, der ein Komplex unterworfen werden soll. Daß hierbei nicht eine Herauslösung einzelner Elemente in Frage steht, ergibt sich schon aus der flüchtigsten Betrachtung des ästhetischen Gegenstandes, der sich stets als ein vollständig in sich geschlossenes einheitliches Ganze darstellt. Es kann sich also bei der ästhetischen Analyse einzig und allein darum handeln, die Strukturverhältnisse jenes Komplexes sichtbar werden zu lassen.

Worin dieses Sichtbarmachen seinem allgemeinen Wesen nach besteht, kann hier mangels notwendiger Voraussetzungen nicht zur Untersuchung kommen. Nur an einem einzelnen Beispiel soll es im folgenden seine Veranschaulichung erfahren. Daß sich hierbei trotz Vermeidung prinzipieller Auseinandersetzungen das Schöne als ein eigenartiger Zusammenschluß von Anschauungselementen zu Komplexen darstellt, spricht natürlich einem ästhetischen Formalismus das Wort. Nur darf man auch nicht übersehen, daß dieser Formalismus in keiner Weise die Beschränkung der bisherigen formalistischen Richtungen auf äußere Formverhältnisse, wie Rhythmus, Harmonie, Proportion und ähnliches, aufrecht erhält, sondern reine Form auch dort festzustellen sucht, wo man nur einen wertvollen Inhalt glaubte sehen zu können.

II.

Marées' Entführung des Ganymed[1]) vermittelt, so wie jedes Gemälde, ein ästhetisches Erlebnis, das seine Grundlage in einer Gesichtsempfindung hat. Nicht als ob der ästhetische Wert ausschließlich oder auch nur vorzugsweise durch die Empfindung an sich bedingt würde. Wir werden im folgenden vielmehr sehen, daß für ihn gerade die nicht dem Empfindungsgebiet zugehörigen Momente, welche die gegenständliche Auffassung, die seelische Einfühlung, die symbolische Deutung und dergleichen konstituieren, von besonderem Gewicht sind. Aber die Empfindung bildet doch für all diese andern psychischen Faktoren gleichsam das Gerüst, dessen sie zu Stützung und Aufbau notwendig bedürfen. Wenn wir also auch gleich von vornherein den schönen Jüng-

[1]) Eine gute Reproduktion (Heliogravüre) des Originals, das sich in der Staatsgalerie in München befindet, ist im Katalogteil des Meier-Graefeschen Werkes über Hans von Marées erschienen.

ling Ganymed, der von dem Adler des Zeus in die Lüfte entführt wird, sehen, und nicht nur farbige Flächen von bestimmter Ausdehnung, so erscheint es doch gerechtfertigt, bei der Analyse von diesen auszugehen.

Allerdings sind die ästhetischen Werte, welche rein durch Fläche und Farbe bedingt werden, höchst primitiver Art, so daß sie bereits in der traditionellen Form des Bildes überhaupt ihre Realisierung erfahren. Ein erster derartiger Wert ist schon damit gegeben, daß die im Gemälde zusammengefaßten Flächenteile räumlich beisammen liegen. Breiten- und Höhenausmaß eines Bildes dürfen sich voneinander nicht allzuweit entfernen, wenn die einheitliche Erfassung des Ganzen nicht schwierig oder unmöglich werden soll[1]). Unterstützt wird die einheitliche Erfassung des weiteren noch durch die rahmenbetonte regelmäßige Begrenzung der Bildfläche, in welcher überdies auch ein selbständiger dekorativer Wert in Erscheinung tritt[2]). Dieser findet im vorliegenden Fall, wo ein mäßiges rechteckiges Hochformat gewählt wurde, noch eine Bereicherung, indem innerhalb der Bildfläche selbst die Ecken durch ein graues ovales Band als Rahmenteile abgetrennt werden[3]). Sie weisen infolgedessen auch annähernd[4]) die gleiche Farbe auf: ein mit schwarzen Flecken durchsetztes Rotbraun. Schließlich erwachsen noch ästhetische Werte rein dekorativer Natur aus der einheitlichen Form- und Farbengebung. Wenn auch die freie Gegenstandsdarstellung irgendwelche gesetzmäßige Anordnung der Fleckenelemente unmöglich macht, so ist doch die Art und Weise ihrer Aneinandersetzung in allen Teilen des Bildes eine ähnliche. Bei Marées erscheint zwar seiner objektiven Natur gemäß die »Handschrift« eher verdeckt als hervorgehoben, aber wie die einzelnen Flecken rein malerisch ineinander übergeführt werden, darin zeigt sich doch eine sehr starke persönliche Note, die überall mitklingt und auf diese Weise Vereinheitlichung schafft. In derselben Richtung wirkt auch die »Palette«, umsomehr als sie bei Marées

---

[1]) Für den Wandfries, der nur partienweise in sukzessiver Folge aufgenommen werden kann, gilt natürlich diese Forderung nicht. Doch wird auch hier mit einem durchschnittlichen Breitenausmaß der simultan erfaßten Teile zu rechnen sein.

[2]) Der ästhetische Wert der regelmäßigen Form dürfte wohl kaum angezweifelt werden. Daß hier ein Zusammenschluß von Anschauungselementen zu Komplexen stattfindet, ist unschwer festzustellen.

[3]) Die Bevorzugung des ungleichseitigen Rechtecks und Ovals vor dem Quadrat und Kreis ist schon damit gegeben, daß infolge des Bestehens der Schwerkraft Vertikale und Horizontale ungleichwertig sind.

[4]) Nur »annähernd«, weil dieser gemalte Rahmen nicht nur als Rahmen fungiert. Indem im Einklang mit den allgemeinen Helligkeitsverhältnissen des Bildes die oberen Ecken, besonders das rechte, lichter gehalten sind als die unteren, wird dieser Rahmenteil eben doch auch ins Bild einbezogen. Über die Funktion, die er auf diese Weise erhält, wird später noch gesprochen werden.



nur wenige Töne enthält und in der Hauptsache aus transparenten Temperafarben besteht[1]).

Aber alle ästhetischen Werte dieser Art, welche für einen Teppich oder ein sonstiges Werk der dekorativen Kunst entscheidend sind, spielen in einem Gemälde nur eine untergeordnete Rolle. Die Verteilung der Massen und die Abstimmung der Farben gewinnt erst im Zusammenhang mit der gegenständlichen Auffassung wirkliche Bedeutung. Nun wächst das rötlich leuchtende Schwarz, das in breitem Streif die obere Hälfte der Bildfläche quert, zum Körper des Adlers zusammen, das helle Braungelb darunter sammelt die ähnlichen Töne und bildet die Jünglingsgestalt, das Gemenge kühler Farben rund umher aber wird zum landschaftlichen Hintergrund, der sich wiederum nach den verschiedenen Farbgruppen Ultramarin-Grauweiß und Smaragd-Gelbgrün in Himmel und Erde scheidet. Hierbei empfindet man Adler- und Jünglingskörper infolge des äußersten Helligkeitskontrastes als starke Gegensätze, ist aber anderseits doch gezwungen, sie der gemeinsamen warmen Farbe wegen zu einer Einheit zusammenzuschließen und von dem kalten Hintergrunde abzuheben. So ordnen sich die Massen im großen, während im einzelnen die reichste Farbabstufung stets Übergänge schafft und bewirkt, daß alles und jedes von derselben lichtgetränkten Luft umflossen erscheint.

Daß sich der Körper des Adlers als ein ungewisses Dunkel ohne jede innere Form darstellt, ist durch den Einfall des Lichtes motiviert. Da es senkrecht von oben kommt, erfährt die dem Beschauer zugekehrte Unterseite des Tieres nirgends eine Aufhellung, zumal die Gegenstandsfarbe des Gefieders schwarz ist. Nur Schnabel, Auge und Fang sind in grauem, beziehungsweise braunolivem Ton gezeichnet. Umso stärker ist die Wirkung der Silhouette. Sie zeigt den gewaltigen Vogel im Flug nach oben, den Kopf nach links gewendet. Die ausgebreiteten Flügel erscheinen deshalb so mächtig, weil sie nur zur Hälfte sichtbar sind und durch das Oval, das die Kurve der Armschwingen aufnimmt, verstärkt werden. Diese formale Koordination ist umso zwingender, als sich auch die Linie des genau in die Mitte gesetzten Kopfes dem Oval angleicht, beziehungsweise den oben fehlenden Ovalrand ergänzt (Auge und Schnabel sind von demselben Grau wie der Ovalrand[2]). Dadurch, daß die Flügel durch das Oval oben stärker abgeschnitten werden als unten, bekommt aber die Form auch etwas nach oben

---

[1]) Eine eingehende Beschreibung der Maltechnik Marées' findet man in Karl von Pidolls Schrift »Aus der Werkstatt eines Künstlers« und in Julius Meier-Graefes »Hans von Marées«.

[2]) Diese Bedeutung des Ovals hat bereits Meier-Graefe klar erkannt. Siehe sein Werk »Hans von Marées«, I, S. 500.

Strebendes und unterstützt die aufgerichtete Haltung des Vogels, so daß er nicht nur zu schweben, sondern auch zu steigen scheint. Mit dieser Funktion des Aufsteigens verbindet sich jedoch zugleich die des Tragens, und sie kommt ebenfalls in überzeugendster Weise zur Darstellung. An den Flügelarmen, welche mit ihren Buchten gleichsam einladen, sich daran festzuhalten, hängt der Jüngling mit den Händen; seinen linken Oberschenkel aber hält der rechte Fang des Adlers umfaßt, und macht durch die Senkrechte, die er zeichnet, die Richtung der wirkenden Kraft sichtbar. Die Mehrbelastung der rechten Seite, die sich aus dieser Art des Tragens ergibt, spricht sich auch in der etwas tieferen Stellung des rechten Flügels aus[1]).

Im Gegensatz zum Körper des Adlers ist der des nackten Jünglings in den hellsten Tönen gehalten. Wo er vom vollen Licht getroffen wird (linke Seite des Rückens, rechte Wade), zeigt er ein bräunliches Gelb; an den Unterseiten und an den vom Adler beschatteten Stellen aber wird dieses je nach dem Grad der Abschattung und dem Farbton der umgebenden Partie ins Rotbraune (Gesäß), beziehungsweise Olivgrüne (rechter Oberschenkel, linkes Bein) und Braungraue (Arme) abgewandelt. So stellt sich der Körper des Jünglings — ebenfalls wieder im Gegensatz zu dem des Adlers — in reichster Modellierung dar[2]). Der Gliederbau ist zart und ebenmäßig, die Formen sind weich, fast mädchenhaft; damit steht im Einklang das bis über die Schulter fallende rotblonde Haar. Vor allem aber ist es das Moment des Getragenwerdens, das sich in allen Teilen dieses Körpers in einheitlichster Weise ausspricht. Schon die Kontur, mit der sich der hellste Teil desselben vom Schwarz des Adlers abhebt (linke Seite und Ansätze des Oberarms und Oberschenkels), ist hierfür ungemein charakteristisch, indem sie in elementarster Form das Schema des Hängens gibt: die Einsackung. Und in dieser Weise hängt auch der ganze Leib zwischen den beiden Aufhängepunkten, den Händen, die sich in die Flügel einhaken, einerseits, und dem unteren Ende des linken Oberschenkels, wo ihn die Kralle des Adlers gefaßt hält, anderseits. Und er hängt ohne irgendwelche

[1]) Es ist nicht uninteressant, Rembrandt und Corregio, welche denselben Vorwurf behandelten, zum Vergleich heranzuziehen und zuzusehen, wie sie das Problem des Fliegens und Tragens zu lösen suchten. Rembrandt stellt ebenfalls den Adler mit weit ausgebreiteten Schwingen dar und läßt auf diese Weise den Eindruck des Schwebens entstehen. Der Adler bildet so einen festen Halt, an dem die Last des kleinen Jungen aufgehängt ist. Corregio hingegen gibt dem Adler die Form eines steigenden Papierdrachens, an welchem der Knabe wie dessen Schweif (flatterndes Tuch, Beine!) in jäher Bewegung emporgerafft wird.

[2]) Diese Modellierung ist nicht immer ganz geglückt. So ist die Form des Rückens dort, wo der Schatten beginnt, mangelhaft wiedergegeben (unklarer Wulst). Ebenso wirkt das Gesäß in manchen Partien hölzern und unlebendig.

eigene Kraftanstrengung, einzig und allein der Schwere hingegeben. Daher sind auch die beiden Arme ganz ausgestreckt, der Kopf ist leicht zur Seite geneigt, der Rücken weich durchgebogen; die Beine nehmen diejenige Stellung ein, welche sich bei vollkommener Muskelentspannung ergibt; das lange Haar aber fällt senkrecht über die Schulter herab und veranschaulicht so — eine Parallele zur Funktion der Adlerklaue — die Richtung, in welcher die Last ihren Zug übt. Die gleiche Aufgabe erfüllt der Hund, der, in denselben Tönen wie die Schattenteile des Jünglingskörpers gehalten und genau zwischen die beiden Beine gestellt, deren Masse verstärkt und so im Verein mit ihnen ein Gegengewicht zum Oberkörper des Jünglings bildet. Dadurch wird aber auch durch die Gesamterscheinung der hängenden Last eine heimliche vertikale Achse gelegt, um welche sich alle Teile gewichtsmäßig ordnen.

Die gegensätzliche Einheit von Adler und Jüngling, die sich schon in den Helligkeits- und Farbtonverhältnissen ihrer Massen ausspricht, erfährt also im Gegenständlichen die weitere Ausgestaltung. Es ist die Beziehung von Kraft und Last, von Tragen und Getragenwerden, in der jene Einheit hier in Erscheinung tritt. Sie findet aber nicht nur dadurch ihren Ausdruck, daß Adler und Jüngling, wie wir gerade sahen, in diesen Funktionen sichtbar werden und so notwendigerweise aufeinander bezogen werden müssen, weil eben der Jüngling faktisch an dem Adler hängt. Auch ganz unmittelbar stellt sie sich dar, indem die Jünglingsgestalt in das Oval hineinkomponiert ist und dieses, wie bereits gezeigt wurde, als formale Vergrößerung des Adlers wirkt [1]).

[1]) Wie vollkommen die ästhetische Lösung ist, welche das Problem des Tragens und Getragenwerdens im Gemälde gefunden hat, zeigt besonders deutlich das Studium der Entwürfe (Meier-Graefe, Hans von Marées, II, Nr. 938—948). Von Anfang an war für Marées wohl der Gedanke bestimmend, daß der Eindruck des gewaltsamen Raubes unter allen Umständen zu vermeiden sei und daher Schnabel und Kralle beim Tragen so wenig als möglich in Aktion treten dürften. Es schien deshalb das Nächstliegende zu sein, den Jüngling dem Rücken des Adlers aufzupacken. Dieser Weg erwies sich aber als nicht gangbar, weil auf ihm die klare Scheidung von Adler und Jüngling, von Kraft und Last nicht durchgeführt werden konnte. Daß übrigens eine Darstellung, bei welcher sich die nach oben ziehende Kraft unterhalb der nach unten ziehenden Last befindet, auch in anderer Hinsicht keine Lösung bedeutet, wird durch die folgenden Ausführungen der Analyse noch klar werden. In dem obigen Verhältnis von Last und Kraft liegt nämlich *eo ipso* ein Gegeneinander der wirkenden Momente, welches der geistigen Idee, die jenem Verhältnis innewohnt, nicht entspricht (V|Λ statt /|\ \|/). Erst mit dem Entwurf Nr. 943, in dem der Jüngling vor und unter dem Adler erscheint, ist die richtige Lösung angebahnt. Alle weiteren Änderungen laufen in der Hauptsache darauf hinaus, die letzten Reste von Aktivität in der Haltung des Jünglings zu tilgen. Das rechte Bein erhält einen immer freieren Fall und auch für das linke wird dieser schließlich gewonnen, indem der Adler nicht mehr die Wade, sondern den Oberschenkel faßt.



Während sich in der Gestalt des Adlers und auch noch in der des Jünglings die Farbtöne zu mehr oder weniger ausgedehnten Flächen zusammenschließen, bilden sie in der umgebenden Landschaft ein Fleckengewebe, das zwar als Ganzes wegen des Gehalts an kalten Tönen jenen Gestalten gegenüber eine Einheit ausmacht, eine selbständige Bedeutung der einzelnen, die Landschaft bildenden Details aber nicht aufkommen läßt. So charakterisiert sich die Landschaft von vornherein als »Hintergrund« und erfüllt auch tatsächlich in erster Linie die Aufgabe, den Figuren zur richtigen Auffassung und vollen Klärung zu verhelfen. Schon das landschaftliche Inventar zeigt dies aufs deutlichste. Ein Wiesenhang, mit einzelnen höheren Bäumen und einigem Buschwerk bestanden, darüber der Himmel, teilweise wolkig bedeckt; höchst einfache allgemeine Formen. Das ist alles. Aber es ist gerade das, was zur Verdeutlichung der besonderen Situation erfordert wird. Der Boden gibt die Basis ab, über welche sich der Adler mit seiner Last erhebt; die Bäume sind Maßstäbe, mit denen die Höhe dieser Erhebung gemessen werden kann, und der Himmel stellt unmittelbar das Medium dar, in dem der Vorgang sich vollzieht. Aber auch im besonderen ist alles darauf angelegt, den Eindruck des »Hinauf« wachzurufen. Nachdem bereits durch das Hochformat des Bildes die Vertikalrichtung betont wird, ist es vor allem die Tiefexzentrizität, welche die gleiche Wirkung übt, und sie tut es umso eindringlicher, als der Horizont durch die leuchtende Farbe (Ultramarin) und die strichartige Form (obere Begrenzung durch rotgraue Wolkenbank) die Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf sich lenkt. Zugleich aber ist der Vordergrund erhöht (Fußpunkt des entfernten Baumes rechts liegt tiefer als der des nahen Baumes links), und der Hund, der hier steht, ist in starker perspektivischer Verkleinerung zwischen den Beinen des Jünglings hindurch zu sehen. Diese Komposition schafft auch die Möglichkeit, daß die vorderste Bildfläche, in welcher die Figurengruppe liegt, schon ganz außerhalb des Bereiches des Bodens und seiner Gegenstände bleibt [1]).

Aber auch mit der gegenständlichen Auffassung, welche die farbige Fläche in eine Welt räumlicher Körper verwandelt, ist der ästhetische

---

Ebenso verhält es sich mit den Armen. Zuerst sind sie noch stark gebogen, besonders der linke, dessen Hand sich in das Brustgefieder des Vogels krampft; dann umfassen sie in geringerer Beugung den Hals; und schließlich kommen sie, indem die Hände zur Seite rücken und die Flügelarme ergreifen, zur vollständigen Streckung und Entspannung.

[1]) Im Gegensatz hierzu stellt Corregio den Hund in eine Fläche mit der Gruppe in den Lüften und läßt unmittelbar die sichtbare Distanz zwischen beiden wirksam werden, eine Durchführung, die natürlich für Marées Ovalkomposition nicht in Frage kam.



Gegenstand nicht erschöpft. Diese Welt besitzt ja auch einen seelischen und geistigen Gehalt, der ebenfalls an die Empfindungsform gebunden erscheint, sei es unmittelbar, sei es durch Vermittlung irgendwelcher dinglicher Auffassungsweisen.

Das ungewisse Dunkel, welches die Gestalt des Adlers einhüllt, ist nicht nur bloße Wirkung eines bestimmten natürlichen Lichteinfalls und dient nicht nur dazu, diese Gestalt in ihrer dinglichen Einheit von der Umgebung abzulösen; es umgibt sie auch der Schleier des Geheimnisvollen. Die Silhouette der ausgebreiteten Flügel und die Aufnahme ihrer Kurve durch das abschneidende Oval überzeugt wohl vor allem von der physischen Kraft und der faktischen Aufwärtsbewegung des Vogels; sie kündet aber auch darüber hinaus von kraftvollem Wesen und Emporstreben überhaupt. Und wie Flügelarme und Fang den festen physischen Halt garantieren, so wecken sie in gleicher Weise das Gefühl unbedingten Vertrauens und sicheren Geborgenseins. Die Haltung des Kopfes aber, die sich fürs erste aus der Bewegungsaktion allein ergibt, zeugt des weiteren auch von unerschütterlicher Ruhe und majestätischer Erhabenheit.

Ebenso geht beim Jüngling die seelische Charakteristik der leiblichen parallel. Das helle Licht, das dieser Körper ausstrahlt, die ebenmäßige Schlankheit seiner Glieder, die mädchenhafte Weichheit seiner Formen, all das ruft auch die Vorstellung eines lichtvollen, reinen und zarten Wesens hervor. Aber auch in der Art, wie der Jüngling sich vom Adler emportragen läßt, in der gänzlich passiven Haltung und der vollen Gelöstheit der Glieder spricht sich ein solchem Wesen verwandtes seelisches Moment, nämlich das unbedingter Selbsthingabe, aufs stärkste aus.

Indem sich um Adler und Jüngling diese psychische Sphäre bildet, ist nun aber auch die Basis gegeben, auf welcher eine symbolische Auffassung der Gruppe sich vollzieht. Der Vorgang, so wie er im Gemälde zur Darstellung kommt, ist ja in keiner Weise als ein natürliches Geschehnis zu begreifen. Wir würden ihn symbolisch deuten, selbst wenn wir den Titel des Bildes nicht kennten und auch nichts von dem alten Mythos wüßten, der von der Entführung des schönen Jünglings Ganymed durch den Adler des Zeus berichtet. Es liegt das nicht nur an der Erwägung, daß ein Adler, welcher einen fast erwachsenen Menschen so spielend in die Lüfte zu tragen vermag, kein gewöhnlicher Adler sein kann, und der Jüngling, welcher sich so widerstandslos von ihm entführen läßt, auch nicht seine Beute. Wir glauben vielmehr ganz unmittelbar zu sehen, daß es eine göttliche Macht ist, welche hier in Gestalt des gewaltigen Vogels wirkt und den Menschen, der sich ihr ganz hingibt, zum Himmel emporhebt. Alles was bisher als Ausdruck jener Gestalt hervorgehoben wurde, ist ja zugleich auch

Ausdruck des Göttlichen, so wie wir es uns vorzustellen pflegen: ein Geheimnisvolles, Allgewaltiges, ruhig Erhabenes, nach oben Ziehendes. Und ebenso kommen diejenigen Momente, welche den Jüngling körperlich und seelisch charakterisieren, auch insgesamt dem religiös Empfindenden, zum mindesten bestimmten Typen desselben in besonderem Maße zu: das Lichte, Zarte, Reine, Hingebende. Vor allem aber ist hier die Ovalkomposition von entscheidender Bedeutung[1]). Indem sich nämlich das Rahmenoval sowohl in Form als auch in Farbe dem Adler angleicht und sich so als seine ideelle Vergrößerung und Übersteigerung darstellt, gewinnt das im Adler waltende Prinzip den Charakter eines in sich geschlossenen Ganzen, das den Jüngling, welcher in das Oval hineinkomponiert ist, als einen Teil seiner selbst umschließt. Hierbei erscheint dieses Ganze aber nicht als ein Begrenztes, sondern als ein Unendliches, weil das Oval nur in den Ecken sichtbar wird und auf diese Weise seine einschließende Funktion gleichsam nur angezeigt ist. So wird das, was in der Gruppe von Adler und Jüngling zuerst als ein physisches Kräfteverhältnis, dann als eine seelische Beziehung zum Ausdruck kam, schließlich auch noch zum Sinnbild eines bestimmten religiösen Zustandes: des »Ruhens in Gott«. Unterstützt wird diese symbolische Auffassung auch noch dadurch, daß die Gruppe genau die Mitte des Bildes einnimmt. Die Schräge, welche durch die Stellung des Jünglings hereinkommt und quer von rechts oben nach links unten verläuft, wird ja wieder aufgehoben durch die Schräge, welche die Abgrenzung zwischen Himmel und Baumwerk bildet und sich quer von links oben nach rechts unten hinzieht. In Einklang damit steht auch die strenge horizontal-zentrische Perspektive, der sich eine zusammen mit dem Hochformat in derselben Richtung wirkende Tiefexzentrizität verbindet[2]). Und hier ist es nun auch die Landschaft, welche mit ihrem »Hinauf!« in den religiösen Akkord einstimmt. Schließlich trägt auch noch die Farbgebung dazu bei, den religiösen Symbolgehalt zu stärken. Indem nämlich die Farbtöne im allgemeinen sehr dunkel gehalten sind[3]) und außerdem ineinander überfließen, wird das unbestimmte Schwarz des Adlers nicht als bloßer Kontrast zum übrigen empfunden, sondern auch als das Dunkel, aus dem sich alles Licht gebiert.

[1]) Die symbolische Auffassung überhaupt wird besonders dadurch nahegelegt, daß das Rahmenoval, wie bereits in Anm. 4, S. 91 bemerkt wurde, als ein gemaltes in die eigentliche Bilddarstellung einbezogen wird.

[2]) Sowohl die Mittelstellung der Figuren und die horizontal-zentrische Perspektive als die Tiefexzentrizität sind typisch für das religiöse Andachtsbild.

[3]) Marées hat die hellen Farben, in denen er das Bild zuerst malte, nachträglich durch Übermalen ins Dunkle transponiert.

Besprechungen.

Wilhelm Waetzoldt, Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. Verlegt bei E. A. Seemann, Leipzig 1927.

Es ist mir eine Freude, dies Buch anzeigen zu dürfen, das neu in der Fragestellung, reich an Stoff, klar in der Gliederung und anziehend durch die Wärme des Vortrags ist. Während der letzten vier Jahrhunderte haben die geistigen Menschen des Nordens eine »Idee« Italien in sich getragen und ihr in Bildgestalten mannigfache Auslegung gegeben. Aber der »Idee« entspricht auch in diesem Fall kein irdisches Werk. Schon die einfache Betrachtung der italienischen Natur besteht in Annäherungen. Das Verständnis für die Schönheit der italienischen Landschaft ist langsam gewachsen; auch hat sich der Mittelpunkt dieses Verstehens oft verschoben. Waetzoldt gibt eine Fülle bemerkenswerter Beispiele und stützt sie durch eine ebenso große Fülle von Abbildungen: er zeigt etwa, wie Venedig oder wie die Campagna verschieden gesehen worden ist oder wann Sizilien entdeckt wurde. Er spricht dann vom Wesen der Vedute als von einer sachlichen Wiedergabe landschaftlicher Tatbestände mit den Mitteln der Malerei und Zeichnung und unterscheidet drei Themenkreise: das »Panorama«, das »große Motiv« und den »paysage intime«. Wir verfolgen die Entwicklung dieser Gattungen und erfahren, wie eng sie mit der Entwicklung des Reisens verknüpft ist; unter den kunstgeschichtlichen Einzelheiten scheint mir die Würdigung Philipp Hackerts am wichtigsten. Waetzoldt leitet uns weiter zu den Ruinenbildern, deren ästhetische Eigentümlichkeit allerdings durch die vielen, an sich interessanten Belege mehr verdunkelt als aufgeklärt wird — ausgenommen solche Worte, wie das aus einem Diderotschen Salonbericht angeführte: »*qu'est ce que mon existence en comparaison de ce rocher qui s'affaisse!*« Das nächste Kapitel des Buches betitelt sich: »Der historische Boden«. Die Ehrfurcht vor Rom wird in ihren dichterischen und malerischen Wirkungen geschildert, von Goethe bis zu Heine, von Claude Lorrain bis zu Rottmann. Dann folgt ein Kapitel über die »arkadische Stimmung«, bei dessen Leitwort wohl ein jeder von uns an Poussins Bild »*Et in Arcadia ego*« denkt. Es schließen sich an schöne Betrachtungen über das Elementarische in Italiens Natur, andererseits über das Klare und Helle, über das Licht, das, wie der Verfasser sagt, den »Kern des Südglücks« ausmacht, und wir Leser werden durch die zahlreichen kleinen Abbildungen an die koloristischen Künste eines Turner, Vernet, Corot erinnert. Mit aufrichtigem Dankgefühl legen wir das reizvolle Buch aus der Hand, zugleich aber auch mit dem Bewußtsein, daß dies ideale Italien und diese Sehnsucht nach ihm bald nicht mehr sein werden.

Berlin. Max Dessoir.

Ewald A. Boucke, Aufklärung, Klassik und Romantik. Eine kritische Würdigung von H. Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Sonderdruck aus der 7. Auflage der Geschichte der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Braunschweig. F. Vieweg u. Sohn, 1925. 67 S.

Hettners große Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts gehört zu den klassischen Werken der Literaturwissenschaft, die dauernden Wert behalten, mag auch

inzwischen manches Tatsächliche überholt sein und die Forschungsrichtung, ein ideengeschichtlicher Pragmatismus, nicht allgemein geteilt werden. Es ist daher zu begrüßen, daß dieses *standard-work* immer aufs neue aufgelegt wird. Freilich ist es dann in Zeiten von anderer Forschungseinstellung nötig, den Neuauflagen eine geistesgeschichtliche Würdigung beizugeben, die das Werk in seiner wissenschaftsgeschichtlichen Orientierung verständlich werden läßt durch Aufzeigung der gesamtgeistigen Signatur, aus der heraus es entstand. Das hat Boucke, der die 7. Auflage besorgte, in dem zu besprechenden Aufsatz in ausgezeichneter Weise getan. — Hettners Werk wurde in einer Epoche konzipiert, die man als Renaissance der Aufklärung bezeichnen könnte. Die von der Romantik verspottete Aufklärungskultur findet in den Gegnern und Totengräbern der Romantik, den Junghegelianern, Positivisten und Realisten neue Geistesverwandte. Die Rettung des rationalistischen 18. Jahrhunderts wird ihnen zur Ehrenpflicht. Hettners Literaturgeschichte erwuchs aus einer innigen Beschäftigung mit den französischen Enzyklopädisten, die allgemein als Vorläufer des um 1850 herrschenden Positivismus gewertet wurden. Moleschott, Hettners Freund, hatte ihn auf sie aufmerksam gemacht. Die positivistische Bewegung, die neue Aufklärung, hatte manche ihrer Geisteswaffen aus dem Zeughaus der alten geholt; wenn man nun auch die übernommenen Ideen im Sinn der neuen Zeit gründlich umbildete, so wußte man doch den Gebern Dank. Eine Reihe namhafter Forscher beschäftigte sich mit den Problemen des 18. Jahrhunderts: Schlosser, Dahlmann, Bruno Bauer, Lechler, Perthes, Biedermann, Feuerbach und andere gehören in diese Tradition. In die breite Schicht dieser Werke ist Hettners Literaturgeschichte einzureihen. — Freilich, wenn Hettner dem Materialismus hold ist, wenn er mit den Neurationalisten und Junghegelianern gemeinsame Sache macht, so tut er es vornehmlich deshalb, weil er in ihnen ein wirksames Gegengewicht gegen die Ausschweifungen des romantischen Philosophierens, gegen Hegels Spekulation erblickt. Im Grunde ist Hettner weder Junghegelianer noch Positivist, sondern er gehört — wie Boucke richtig hervorhebt — zu den Neuhumanisten, die das Kulturideal der deutschen Klassik in sich lebendig erhielten. War die Signatur seines politischen und historischen Denkens auch neurationalistisch, so war seine künstlerische Einstellung doch am klassischen Kunstideal orientiert. Das Wichtigste waren ihm die geistigen und sittlichen Forderungen der Aufklärung, die in den deutschen Idealismus übergingen. — Für den Ästhetiker sind besonders die Abschnitte II und III der vorliegenden Broschüre wichtig, die sich mit Hettners kunstwissenschaftlichen Forschungen beschäftigen. Über diese sind wir durch Spitzers Buch informiert, gleichwohl sind jene Abschnitte nicht überflüssig. In einzelnen Punkten gelingt es Boucke, die Ansichten Spitzers zu modifizieren. Boucke geht den methodisch einzig richtigen Weg, indem er Hettners Literaturgeschichte in den Komplex seiner kunstwissenschaftlichen Werke einreiht, sie organisch aus dem Entwicklungsgang seiner Forschungsarbeit herauswachsen läßt. Hettners Kunstanschauung wird nicht nach einigen polemisch gefärbten Jugendaufsätzen, sondern aus seiner Gesamtleistung heraus beurteilt. Daß Hettner ein abgesagter Feind der philosophischen Ästhetik Hegelscher Tradition war, wissen wir aus der Programmschrift »Gegen die spekulative Ästhetik«. Hettner will darin »die spezifische Eigentümlichkeit individuellen Lebens gegenüber abstrakter Begriffsallgemeinheit« wieder zu Ehren bringen. Ich möchte hier den Hinweis nachtragen, daß dergleichen Forderungen seit der jungdeutschen Ästhetik zu den häufigst formulierten Gemeinplätzen gehörten. Man vergleiche die kunstanschaulichen Auswirkungen der polemischen Emanzipation gewisser Jungdeutscher (namentlich Mundts) von Hegel. — In der Schrift »Drangsale und Hoffnungen der modernen Plastik« (1846) verurteilt Hettner die frostige Idealität

der allegorisierenden Plastik (Thorwaldsen); ihr gegenüber wird die Forderung einer modernen realistischen und charakteristischen Kunst erhoben. In der »Vorschule zur bildenden Kunst der Alten« (1846) verwendet Hettner zum erstenmal seine Dreistufentheorie, die für seine gesamten geschichtsphilosophischen Konstruktionen so charakteristisch ist. Die Kunstentwicklung, nach Analogie des organischen Wachstumsprozesses aufgefaßt, gliedert sich ihm in Epochen des Aufstiegs, der Blüte und des Verfalls. Die Blütezeiten sind klassische Epochen. Dabei faßt Hettner den Begriff des Klassischen im Sinne der höchsten Synthese von Individuellem und Allgemeinem, künstlerischer Idealität und Volkstümlichkeit. Diese letztere Synthese ist Hettners höchstes Wertkriterium in allen späteren Werken; auch in seiner Literaturgeschichte sieht er den Entwicklungsgipfel in derjenigen Kunstrichtung, die künstlerisch ideal und volkstümlich zugleich ist. Dieser Entwicklungsrhythmus, den Hettner als heuristisches Schema all seinen Entwicklungsforschungen zugrunde legt, ist für die heutige Kunstwissenschaft insofern belangvoll, als man auch in unseren Tagen nach geistiger Bewältigung kunsthistorischer Verläufe durch Konstatierung einer immanenten Entwicklungsgesetzlichkeit strebt. Wenn man neuerdings nach vorbereitenden Epochen solche klassischer Signatur folgen läßt und diese durch barocke Epochen abgelöst sieht, in der die in klassischen Reifezeiten harmonisch geeinten Strukturprinzipien zu erneutem Konflikt auseinandertreten, ist man dem Hettnerschen Entwicklungsrhythmus gar nicht so fern. Nur ist heute die unzulängliche Verfallsthese überwunden, die einer gerechten Bewertung sogenannter absteigender Epochen im Wege steht. Zufolge der Verfallsthese wird Hettner in seinen »Italienischen Studien« ungerecht gegen das Barock; nicht allein aus seinem »apollinischen Renaissancismus« heraus, der nur in der ruhig-harmonischen Schönheit höchste ästhetische Befriedigung findet, sondern auch aus gewissen Zwängen des triadischen Entwicklungsschemas. Dieses sieht in der nachklassischen Entwicklung einen Verfall und nötigt daher von vornherein zu ungerechter Beurteilung. Das Dreistufenschema ist auch in der Literaturgeschichte durchgeführt: die Aufklärung ist die Aufstiegzeit, die Klassik Blüte und Höhepunkt, die Romantik bringt den Verfall. Die logischen Vorteile dieses Schemas liegen auf der Hand; es ermöglicht eine übersichtliche Ideenarchitektonik, verführt aber anderseits zu schweren Ungerechtigkeiten. So ist Hettners Auffassung der heute so völlig anders bewerteten Romantik durch die Verfallsthese bestimmt: er sieht in ihr nur falschen Idealismus und trübe Phantastik, einen Abfall von der Höhe des apollinisch-klassischen Schönheitsideals. Dem Gelehrten Hettner sind eben die großen Überlieferungen des Neuhumanismus in Fleisch und Blut übergegangen; bei seiner wissenschaftlichen Arbeit standen ihm universelle Bildungsziele vor Augen: alles geistige Ringen gipfelt für ihn in der Vorstellung der harmonisch gebildeten Persönlichkeit, im Ideal freien Menschentums, wie es eben in der Klassik am reinsten verwirklicht war. — Bouckes Arbeit ist nicht nur eine vortreffliche Einführung in Hettners Werk, sondern auch zufolge der wertvollen prinzipiellen Erörterungen eine bedeutsame selbständige geistesgeschichtliche Leistung.

Wien. Friedrich Kainz.

Hans Prinzhorn, Bildnerei der Gefangenen. Studie zur bildnerischen Gestaltung Ungeübter. Mit 176 Abbild. Axel Junker Verlag, Berlin 1926. 60 S. 4°.

Seit Lombroso vor annähernd vierzig Jahren seine »Verbrecherstudien« vorlegte, hat sich die menschliche, psychologische und, damit zusammengehend, methodische Einstellung gegenüber diesen Dingen von Grund auf geändert. Bezeichnend genug dafür ist es schon, daß an Stelle der Bezeichnung »Verbrecher« eine andere ge-

treten ist: Gefangener. Was andeuten will, daß wir es hier nicht mit einem psychologisch festgelegten Menschentypus zu tun haben (wenngleich oft Degeneration stark mitspricht), ja nicht einmal mit gewissen konstanten psychischen »Eigenschaften«, sondern mit einer komplexen psychischen Disposition, die durch gewisse soziale Defekte ausgelöst wird; und diese wieder sind doch nicht objektive Fehlleistungen, sondern überhaupt nur markiert, soweit die Gesellschaft ein »praktisches Interesse« bekundet, sie als »faßbare Straftaten« hinzustellen. »Wie viele Gemeinheiten geschehen täglich vor unseren Augen, die schlimmer sind und nicht das Gefangensein nach sich ziehen. So wirkt das soziale Dasein der Gefangenen, die Beraubung auch der elementarsten bürgerlichen Freiheiten (Mitteilungsbedürfnis, Geschlechtsverkehr) zusammen mit dem Ausschluß aus der Gesellschaft nur als Rahmen, innerhalb dessen sich das primitivste Ausdrucksbedürfnis Luft machen kann. Die typischen Darstellungen, die sich dabei ergeben, sind deshalb nicht als aus einem gemeinsamen Typus Gefangener provenierend aufzufassen, sondern als ein durch Beschränkung von Freiheit und nicht zuletzt von Material zusammengedrückter Restbestand einer ganz allgemein psychischen Bedeutsamkeit. Diese spezieller zu deuten, kann man jedoch nicht vorsichtig genug sein, weil dem Verfertiger dieser Bildnereien in der Regel jede könnerisch-künstlerische Fertigkeit abgeht. Anderseits wird natürlich das rein-Ausdruckshafte dadurch ganz unstilisiert, wenn auch unbeholfen, hervorgekehrt. »Ja man ist manchmal versucht zu sagen, ein solcher ungeschlachter, stumpfer, ichsüchtiger Sträfling steht mit seinem unvollkommenen Gestammel dem Kernvorgang bildnerischer Gestaltung näher als mancher Könner. Darin trifft er sich mit allen, die aus dunklem Drange, ohne Übung und Technik etwas zu formen wagen.«

Mit einer solchen Einsicht, die er mit Recht »gestaltungspsychologisch« nennt, unternimmt es Prinzhorn, das stattliche und hochinteressante Anschauungsmaterial von etwa 700 Nummern durchzugehen. Es zusammenzubringen, war unendlich schwer, weil jegliche bildnerische Produktion der Gefangenen, an sich meist verboten, in die juristischen Aktenbündel gewandert ist und nach Verjährung unbeachtet vernichtet wurde, mit Ausnahme vielleicht der »besten«, d. h. scheußlichen, töricht-pedantischen Nachzeichnungen sentimentaler Mädchenköpfe, Waldwiesen mit Rehen, Ritterburgen aus »Daheim« und »Gartenlaube«, die natürlich für unseren Zweck belanglos sind. — In sehr weitem Maße konnte auf Lombrosos Sammlung in Turin zurückgegriffen werden.

Nach Herkunft und Art des Materials ließen sich gliedern:

1. Die Bildwerke auf Zellenwänden und Gebrauchsgegenständen der Einrichtungen, vornehmlich Ritzungen auf Waschkrügen.

2. Eigens hergestellte Gegenstände, besonders Spielkarten. Diese gehen von enger Anlehnung an die volkstümliche Überlieferung bis zu freiester Gestaltung grobsexueller Szenen. Pappe, Packpapier, Schreib- oder Zeitungspapier werden verwandt und bemalt, mit Bleistift, Kreide, Tinte, Tusche, Farbe, ausgepreßtem Pflanzensaft, Blut, ja einmal sogar mit Kot.

3. Bildwerke ohne praktischen Gebrauchszweck, freie Zeichnungen, Plastiken aus zerkautem Brot, von Stücken bloßer Geschicklichkeit und Handfertigkeit, Zeugnissen einfacher Dressur bis zu den (seltenen) wirklichen Gestaltungen von Seelischem.

4. Tatuierungen, die auf Gepflogenheiten mehr der Gesellschaftsklasse als der individuellen Neigung zurückgehen.

5. Die Bilderschrift der Gaunerzinken, die in den Zeiten des modernen Verkehrs schon ausgestorben ist.

In eigentlich gestaltungspsychologischem Sinne lassen sich die Bildwerke in drei Tendenzen einteilen:

1. Die reine Abbildung von Sachen und Begebenheiten; diese ist deshalb naturgemäß selten, ganz rein übrigens niemals, weil der einfache Mensch als Gefangener nicht die erforderliche Reife, Überlegenheit und Objektivität gegenüber den Außendingen, der »anderen Welt«, aufzubringen vermag. Im besten Fall wird die Darstellung von einer populär-sentimentalen Note entscheidend bestimmt sein. Viel häufiger und wahrhafter ist die

2. Art: die Ordnungstendenz als Ornamentik und Dekoration: der Drang zu schmücken, »durch Reihung, Anordnung nach Symmetrie, rhythmischen Wechsel, zentrale Gruppierung und dergleichen aus spielerischem Bewegungsantrieb Formgebilde entstehen zu lassen«. Dieser ganz elementar menschliche Zug bricht gerade in den beschränktesten Situationen durch und zieht alle erreichbaren Gegenstände in seinen Gestaltungsbereich, von der traditionellen Form der Spielkarte über die variationsreichen Tatuierungen bis zu phantastischen Darstellungen auf Zellenwänden.

3. Die am meisten charakteristische Art einer Gefangenenbildnerei kann sich aber in einer allegorisch-symbolischen Tendenz aussprechen. Etwa ein Haus und eine ebenso große Hand darüber deutet sich in dem beigeschriebenen Vers:

Er streckt die Hand
Und schrüh nach Brot
Aber das Haus war arm.

Hier finden sich am ersten noch eigene »Gestalten«, die nur den Gefangenen eigen sind, wenngleich sie fast nie rein herauskommen, sondern »floskelhaft unecht« verbrämt sind. Beachtlich ist, daß die ausgezeichnetsten und interessantesten Stücke fast immer von Schizophrenen oder Manisch-Depressiven stammen und damit in ein anderes Gebiet weisen, dessen Gestaltungsgesetze, viel komplizierter, aber auch reiner und direkter, Prinzhorn zuvor in seiner »Bildnerei der Geisteskranken« untersucht hat. Hier kann man über die seelische Eigenart dieser Menschengruppe bestimmte allgemein verbindliche, positive Aussagen machen und ihre Spiegelung in den Bildwerken aufweisen. Gerade darin ist man aber für die Kriminalpsychologie in der modernen Forschung mit Recht skeptisch geworden. Es ist nichts damit getan, »einen gewissen Grad von Intelligenzschwäche, von mangelhafter Auffassungs- und Denkfähigkeit, Willensschwäche, Halt- und Charakterlosigkeit« des Gefangenen zu konstatieren, das gibt noch keine eigene psychologische Struktur ab, die sich von der anderer Menschen abhebt. Es gibt unter den Gefangenen alle Temperamente, Affekte, Wunschphantasien usw. der anderen Menschen, die verschiedene Reaktion liegt nur in den »präformierten Auswirkungen des Gefangenseins«. Ohne damit in eine Milieutheorie zu verfallen, weist Prinzhorn dem Gefangenen nur seinen sozialen oder vielmehr a-sozialen »Ort« an: der Durchschnittsgefangene ist nicht Verbrecher (mit der sentimental-moralisierenden Note der Verachtung), sondern »Rechtsbrecher mindestens von Beruf, wenn nicht gar von Anlage. Nicht zu bessern, nicht zu sozialem Verantwortungsgefühl zu erziehen.« Und deshalb sind »Freiheitsdrang, Genußbegierde, hemmungslose Impulse, kurzsichtiger Verzicht auf sorgsame Angleichung des eigenen Tuns an Sitte und Brauch ... die Haupteigenschaften des Durchschnittsgefangenen. Wie stumpf er ist, ob er mehr oder weniger echte Gemütszüge hat, ob er schlau, klug oder dumm ist, ob er trotz allem etwas Gemeinschaftssinn besitzt, — das ist sekundär und färbt höchstens seine Entäußerungen ein wenig.« Von solcher »unbefangen charakterologischen Einstellung« aus sprechen die Bildwerke viel vertrauter; sie sind der Abdruck der Auseinandersetzung des Gefangenen mit dem Kerkermilieu, mit seinen besonderen Berufserlebnissen, d. h. Bettel, Kampf mit sozialen Institutionen, Straftaten und mit allgemein menschlichen, wie Heimat und Liebe, ja, nicht zuletzt »ein graphischer Brunst- und Notschrei«.

Die Darstellungsformen sind die der »Volkskunst«, die neben der »Stilkunst« einherlaufen und sie mannigfach durchkreuzen. Die Inkonsequenz in der Vereinigung verschiedener Formelemente, Vergröberung, Desorganisierung der Formen, Schematisierung, Zerfaserung der Motive, Vorliebe für verschiedenartige Größenmaße nebeneinander, für Allegorie, Symbole und Inschriften. Dem gegenüber sind die Analogien mit primitiver und Kinderkunst, auch mit der Bildnerei der Geisteskranken nur stückhaft und mit äußerster Vorsicht zu ziehen. Gerade diese Vorbehalte, die feinfühlige und sichere Zurückhaltung vor voreiligen Generalisierungen bei der weitesten Einfühlung, die menschlich und methodisch taktvolle Haltung heben diese Studie, ganz abgesehen von dem interessanten Objekt, auf ein Niveau, das man sonst in der wissenschaftlichen Literatur weithin vermißt. Die wissenschaftliche Einstellung hat sich hier im besten Sinne »aufgehoben«, so daß auch jeder menschlich Interessierte diese Darlegung mit Bereicherung lesen wird.

Hamburg. Klaus Berger.

Borcherdt, Hans Heinrich, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Teil I: Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland. Leipzig, J. J. Weber, 1926. 331 S. Geb. M. 14.50.

Der Verfasser rechtfertigt das Unternehmen, eine Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland in ihrer ganzen Entwicklung zu geben, zunächst durch den Hinweis, daß bisher ein derartiger Versuch noch nicht unternommen worden sei. In der Tat fehlt es, sieht man von O. L. B. Wolffs »Allgemeiner Geschichte des Romans« (1841, 2. Aufl. 1850), Dunlop-Liebrechts »Geschichte der Prosadichtungen oder Geschichte der Romane, Novellen, Märchen usw.« (1851) und Mielkes Göschenbändchen (3. Aufl. 1913) ab, bisher an einer solchen Geschichte; denn was an Schriften in dieser Richtung vorliegt, ist entweder zeitlich oder aber stofflich begrenzt. Auf Bobertag (1876—84) und Mielkes zweites Werk (1890, 5. Aufl., bearb. von H. J. Homann 1920) weist Borcherdt selbst hin: jener behandelt nur die Anfänge des deutschen Romans, dieses nur den deutschen Roman des 19. Jahrhunderts. Um die Anfänge bemühte sich etwa noch Scherer (1877) und Rauße (1914): dieser führte die Darstellung bis 1800. Die jüngere Entwicklung ein- oder ausschließlich der Goethezeit behandelte Kreyßig (1871), Mähly (1872), Rehorn (1890), Ebeling (1891), Fürst (1903), Schian (1904), Pineau (1908). Auch die dazwischenliegenden Zeiten haben Einzeldarstellungen erfahren, der Roman des 17. Jahrhunderts etwa durch Cholevius (1866), der des 18. durch Eichendorff (1851, 2. Aufl. 1866), der der Romantik durch Scheidweiler (1916). Außerdem lockten stets einzelne Stoffgruppen des Romans zu gesonderter Darstellung. Man denke, um nur einiges zu nennen, an die Darstellung der Ritter-, Räuber- und Schauerromantik durch Appelt (1859), der Ritter- und Räuberromane durch Müller-Fraureuth (1894), der Lügendichtungen durch denselben (1881), des Schäferromans durch Rennert (1892), des historischen Romans durch Du Moulin-Eckart (1905), des exotischen Romans durch Riemann (1910). Zum Teil finden sich schließlich diese Einzelmonographien noch zeitlich begrenzt. So behandelt etwa Wenger den historischen Roman der Romantiker (1905), Mildebrath den deutschen Abenteurerroman des 18. Jahrhunderts (1907), Dresch den deutschen sozialen Roman 1850—1900 (1913), Touaillon den deutschen Frauenroman des 18. Jahrhunderts (1919), Thalmann den Trivialroman des 18. Jahrhunderts (1923). Angesichts dieser Sachlage ist schon rein äußerlich genommen Borcherdts Unternehmen dankbar zu begrüßen: denn wollte man sich über die Gesamtentwicklung der deutschen erzählenden Dichtung unterrichten und sich solch Gesamtbild nicht aus den eben genannten Teildarstellungen oder den betreffenden Abschnitten großer Literatur-

geschichten zusammensetzen, so mußte man schon auf die bereits erwähnten Werke von O. L. B. Wolff und Dunlop-Liebrecht zurückgreifen. Zweifellos kann man nun auch heute noch aus diesen weitgreifenden und tiefdringenden Büchern mancherlei lernen, aber sie schließen eben mit dem Jahre 1850 ab.

Doch nicht nur aus diesen äußerlichen Gründen ist das vorliegende Werk Borcherdts verdienstlich, es ist zugleich eine höchst geschickte und gehaltvolle Lösung der zweifellos gewaltigen Aufgabe. Zunächst sei gesagt, was der Verfasser nicht beabsichtigt hat, was man also nicht bei ihm suchen darf. Das Buch ist ganz und gar kein Nachschlagebuch. Nur hie und da stößt man auf Erscheinungsjahre einzelner Werke, Lebensdaten der Dichter wird man vergeblich suchen. Auch sind überhaupt nur verhältnismäßig wenige Werke aus der Gesamtmasse des Vorhandenen genannt und behandelt. Der Verfasser will eben wohl einen Führer, nicht aber einen Katalog durch den deutschen Roman und die deutsche Novelle geben. Ihm liegt daran, eine klar erfaßbare, innerlich überzeugende Entwicklung der deutschen erzählenden Dichtung aufzuzeigen, und so zieht er die Einzelwerke gewissermaßen nur als Belege heran. So kommt es, daß man an behandelten einzelnen Dichtungen Unbekannteres kaum finden wird: wie das als solches Bekannte hier aber für sich und in mannigfachen Zusammenhängen dargeboten wird, das läßt den wohl zuweilen sich erhebenden Wunsch, zahlenmäßig mehr zu finden, bald verstummen.

Borcherdt schöpft, das kann man wohl sagen, die möglichen Betrachtungsweisen bis zu einem Höchstmaß aus. Nicht nur literarische Beziehungen innerhalb der deutschen wie hinüber zur italienischen, spanischen, französischen, englischen Dichtung werden verfolgt, das gesamte Kulturleben vielmehr wird, soweit es auf die Gestaltung der Entwicklungslinie der deutschen epischen Dichtung von Einfluß war, beleuchtet. Gesellschaftliches Leben, Wirtschaftslage, Sitte, andere Künste, religiöse Strebungen, philosophische, weltanschauliche Stellungnahmen finden so innerhalb des Rahmens der straff verfolgten Aufgabe eine geistreiche und fast durchweg auch überzeugende Behandlung. Dabei bilden sich einzelne Gattungen epischer Dichtung wie etwa höfisches Epos, Renaissancenovelle, Abenteurerroman, Schäferroman, Robinsonade als gewissermaßen zeitlich kulturbedingte Formungen der Gesamtentwicklung heraus, einzelne Zeiten (Renaissance, Gegenreformation, Barock, Rokoko) bilden in sich geschlossene Entwicklungsstufen, ohne daß dabei die sich absondernde Wucht der Einzelpersönlichkeit (etwa Wickram, Grimmelshausen, Wieland) in ihrem Recht gekränkt würde. Daneben findet schließlich auch der Stil, und zwar nach seiner inhaltlichen wie sprachlichen Seite hin, durchweg eingehende Beachtung; ist er es doch, der in seiner Gesamtheit Ausdruck ist aller der erwähnten Einflüsse. Denn die aufgezeigte Entwicklung wird vom Verfasser eben als Stilentwicklung gesehen: die Gattungen, Zeiten, Einzelpersönlichkeiten stellen ebensoviele Stilarten, Stilbesonderheiten dar, wobei die Zugehörigkeit der Stilindividualität zu jenen drei Seinsgruppen die mannigfachsten Verschränkungen, die reichhaltigsten Verbindungen bildet. All das hat Borcherdt treffend in seiner Eigenart beleuchtet, so daß in seiner Darstellung ein außerordentlich farbenreiches und reichhaltiges Bild der Gesamtentwicklung zunächst vom frühen Mittelalter bis zu Wieland ersteht. Möge es ihm gelingen, auch die Entwicklung der deutschen erzählenden Dichtung von Wieland bis zur Gegenwart zu gleich geschlossenem Bilde zu formen!

Zum Schluß möchte ich doch einige geringe Bedenken nicht verschweigen. Zunächst erscheinen mir zwei Behauptungen über Till Eulenspiegel (auf S. 99 und 117) in nicht unmißverständlichem Nebeneinander zu stehen; dort heißt es nämlich: »Es hatte einmal einen Mann dieses Namens gegeben... Auf ihn wurden nun alle möglichen Erzählungen übertragen«, hier dagegen wird Eulenspiegel eine »frei

erfundene Gestalt des Volksmythos« genannt. Dann habe ich doch hie und da, besonders in den ersten Abschnitten der Darstellung, den Eindruck, als seien zum Vorteil einer eindeutigen, hemmungslosen Entwicklungslinie einzelne vorhandene erzählerische Denkmäler sei es in den Hintergrund, sei es in eine nicht ganz naturgemäße Beleuchtung gerückt worden. Bei der Behandlung etwa der Predigtmärlein und der Volksbücher fiel mir derartiges auf. Ähnlich schließlich steht es mit der Kennzeichnung, die einzelne Dichtungen durch Borcherdt hinsichtlich ihres Wesens als Epos, als Roman oder Novelle erfahren. Der Verfasser schickt seiner geschichtlichen Darstellung eine Wesenskennzeichnung dieser dichterischen Formen voraus: und was Borcherdt hier sagt, scheint mir von seinen gesamten Ausführungen am wenigsten glücklich. So einsichtig und fein einzelne Bemerkungen hier sind, die von ihm hervorgehobenen Grundmerkmale der drei Gattungen sind meines Erachtens weder vollständig noch treffen sie ihr inneres Wesen. So sehe ich beispielsweise nicht ein, warum »die Kunstform des Romans durch die Stellung des Autors zu seinem Werk und die Art seiner Weltanschauung, die durch die subjektive Haltung des Dichters zur Geltung kommen kann, bedingt« (4) wird, die der Novelle dagegen nicht. Wenn auch jene erste Kennzeichnung beider Gattungen, daß der Roman die Entwicklung eines Menschen darstelle, die Novelle ein einzelnes Geschehen, zutreffend sein mag, aus ihr braucht jene Romankennzeichnung noch durchaus nicht gefolgert zu werden. Man wird vielmehr gesondert von inhaltlichen Merkmalen immer den Sinn des Erzähltwerdens berücksichtigen müssen, der aber jeder epischen Dichtungsform, der Novelle so gut wie dem Roman, eignet. Von diesem immanenten epischen Aktus aber ist jene »Stellung des Autors zu seinem Werk« abhängig, die grundsätzlich also der Novelle ebenso wie dem Roman wesentlich ist. Keineswegs also bringt der Novellist, wie Borcherdt behauptet, »seinen eigenen Standpunkt nur in der Rahmenform zur Geltung« (8), die doch gar nicht zum Wesen der Novelle gehört. Th. A. Meyer[1]), Friedemann[2]), Hirt[3]) und Flemming[4]), auch Rud. Lehmann[5]) haben zweifellos treffender die Eigenart epischer Dichtungsweise behandelt. Auch was Borcherdt über das eigentliche Epos vorbringt, erscheint mir anfechtbar, was sich auch darin bestätigt, daß er eigentlich nur die »Ilias« und die »Göttliche Komödie« als wahre Epen gelten läßt. Ich zweifle, ob die Vermittlung der Totalität eines »Weltbildes« als Grundsinn des »Epos« gelten könne, ob ihm das Hinauswachsen über die Grenzen der Wirklichkeit wesentlich sei, ob es, wie Borcherdt will, einen »Helden« mit Schicksal und Entwicklung eigentlich nicht zulasse.

Doch braucht man sich die Freude an der geschichtlichen Gesamtdarstellung durch Zweifel an der Bündigkeit der Erörterungen dieser theoretischen Einleitung nicht beeinträchtigen zu lassen: denn ihre Ergebnisse sind für den weiteren Verlauf der Untersuchung nicht von entscheidender Bedeutung. Das Schwergewicht von Borcherdts Leistung liegt im Historischen. Eine Stilgeschichte will er geben und das ist ihm in dem vorliegenden ersten Bande bis zu einem hohen Grad von Vollendung gelungen.

Greifswald. Kurt Gassen.

---

[1]) Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.

[2]) Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig 1910.

[3]) Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig u. Berlin 1923.

[4]) Epik und Dramatik. Karlsruhe 1925.

[5]) Deutsche Poetik. Leipzig 1908, 2. Aufl. 1917.

Flemming, Willi, Epik und Dramatik. Versuch einer Wesensdeutung. Karlsruhe, Braun, 1925. 98 S. Wissen und Wirken. Bd. 27.

Wenn man bedenkt, wieviel Dichtung und Unterhaltungsschrifttum zu jeder Zeit seine Leser findet, so muß man sich doch wundern, wie wenig diese Leser das Bedürfnis haben, sich über die Bedingungen des Entstehens und des Wirkens des von ihnen Gelesenen und über sein Wesen, sei es als Dichtung überhaupt, sei es als dramatische, epische, lyrische Dichtung, irgendwie theoretisch klar zu werden. Diese Tatsache ist um so mehr zu bedauern, als eine gewisse Bekanntschaft mit diesen Fragen durchaus nicht etwa den Genuß an der Dichtung beeinträchtigt und aufhebt, vielmehr ihn ganz zweifellos steigert und vertieft, ihn vor allem vor dem Haftenbleiben an nebensächlichen, oberflächlichen Momenten bewahrt und auf das Wesentliche lenkt. Mehr vielleicht als z. B. die umfangreicheren und schwerer lesbaren verwandten Schriften von Theodor A. Meyer[1]), Rudolf Lehmann[2]), Käte Friedemann[3]), Margarete Hamburger[4]), Ernst Hirt[5]), Robert Hartl[6]) wird die vorliegende von Flemming geeignet sein, diesem Übelstand abzuhelfen. Sie ist knapp auf das Wesentliche gerichtet, bei aller Kenntnis doch ohne belastende Nennung einschlägigen Schrifttums leicht und gefällig, ja unterhaltend geschrieben und vermag so gewiß auch in solchen Kreisen Anteil für ihre Fragestellung zu finden, die sonst vor theoretischen Erörterungen zurückscheuen mögen. Hoffentlich gelangt sie in die Hände dieser Leserkreise.

Sehr verdienstlich ist es, daß Flemming zu Beginn seiner eigentlichen Aufgabe: der Abgrenzung epischer von dramatischer Dichtungsform, überhaupt erst einmal die Sprache als Kunstform und Kunstkörper würdigt, die Sprache des Kunstwerks klar verständlich abhebt von der Sprache des Alltags. Denn im Übersehen der Tatsache, daß Dichtung »Kunst kraft der Sprache« (8) ist, daß »das Dichtwerk . . . also unmittelbar geboren [wird] als Sprachleib« (10), daß in der vollendeten Dichtung »ein neues und doch wahrhaftiges Sein geschaffen wurde, das im Nachsprechen (oder -lesen) mein Inneres mitschwingen macht, mich denselben Weg . . . führt, den der Dichter getragen wurde während der Sprachwerdung« (11) — im Verkennen dieser Tatsache liegt der Hauptgrund für das mangelnde angemessene Verständnis, das die große Mehrzahl der Dichtunglesenden derselben als Kunstwerk entgegenbringt. Flemming wird nicht müde, zunächst einmal in diesem Punkte Einsicht des Lesers zu erstreben, ihn verstehen zu lehren, wie die Alltagssprache im »Klarmachen von Sachverhalten« (17), in der Benutzung geprägter Wendungen als Werkzeug für die sachliche Verständigung ihren letzten Sinn hat, wie dagegen Sprache als Kunstleib sich von solcher bloßen Sachmeinung löst, »Lautsymbol« und »Gefühlsannex« der Sprache weckt und nützt, so daß dann »in der Dichtung . . . die Einheit von Sinn und Wort aktuell, . . . die Einkleidung zum Leib« wird (12). Gesellschaftliche

---

[1]) Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, Hirzel, 1901.

[2]) Deutsche Poetik. München, Beck, 1908; 2. Aufl. 1917. Handbuch d. deutschen Unterrichts Bd. 3, T. 2.

[3]) Die Rolle des Erzählers in der Epik. Leipzig, Haessel, 1910. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. N. F. 7.

[4]) Vom Organismus der Sprache und von der Sprache des Dichters. Leipzig, Meiner, 1920.

[5]) Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung. Leipzig u. Berlin, Teubner, 1923.

[6]) Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien, Österr. Bundesverl. f. Unterricht, Wissensch. u. Kunst, 1924. Deutsche Kultur. Literarhistorische Reihe. Bd. 2.

Konversation und Anekdote bilden im außerkünstlerischen Bereich etwa den Übergang von der Sprachäußerung als Mitteilungsmittel zur Sprachäußerung als eigengesetzlicher, kunstkörperlicher Zweckbildung.

Auf dem Boden solcher einsichtigen und schlechthin überzeugenden Grundlage baut Flemming dann weiter und grenzt die epische von der dramatischen Dichtform ab. Beide entwickelt er aus der Sprache und verfolgt sie in der »Handlung«, in »Personen und Schicksal«, in »Gehalt und Stoff«, in »Weltanschauung«. Indem der Verfasser bei seiner Untersuchung von zwei im stofflichen Grundgedanken ähnlichen Dichtungen: Shakespeares »King Lear« und Balzacs »Père Goriot« ausgeht und hin und wieder darauf zurückgreift, weiß er auch diesen Ausführungen eine besondere Lebenswärme und Lebendigkeit zu erhalten. Freilich kann man, so überzeugend die Mehrzahl seiner Abgrenzungsergebnisse ist, Flemming doch nicht in allen Punkten zustimmen. So hat Karl Voßler [1]) dem Verfasser einen gewissen Dogmatismus vorgeworfen und besonders daran Zweifel geäußert, daß die Sprache aus sich selbst so entgegengesetzte Dichtungsstile, wie Flemming will, mit fordernder Notwendigkeit hervorbringen solle.

Meine Bedenken gelten vornehmlich einer anderen Stelle der Ausführungen. Völlig zu Recht ist der »Rolle des Erzählers in der Epik« eine eigene, eindringende Untersuchung gewidmet worden [2]). In der Tat ist jeder epischen Dichtform ein »Erzähler« immanent, epische Dichtform als solche ist Form des Erzähltwerdens. Nicht verlangt epische Dichtung nach einem wirklichen Erzähler, einem Menschen, der sie vortrüge; aber jeder epische Satz hat in sich die Form, als würde er »erzählt«. Flemming nun behauptet, und das kann ich nicht zugeben, dem Drama, »dem Sprachleib des dramatischen Kunstwerks sind Schauspieler immanent« (23). Für mich ist in dem Wortgefüge des Dramas, wie es im gedruckten Buch, dessen äußere Gestalt — der Papierblock — freilich unwesentlich ist, vorliegt, das Kunstwerk »Drama« fertig. Mit seiner Aufführung, seiner Darstellung durch Schauspieler beginnt für mich eine neue, mit dem Drama als Dichtung nur äußerlich verknüpfte Art Kunstformung. Natürlich leugne ich nicht, daß viele Dramen von vornherein nur im Hinblick auf ihre Aufführung geschrieben werden; hier handelt es sich jedoch um Klarstellung der dramatischen Dichtform als solcher. Und da ist dem Drama der Schauspieler ebensowenig »immanent« wie der Erzählung ein körperlicher Erzähler. Wenn Flemming sagt: »Ohne den Erzähler ... keine Epik ... ebenso wie keine Dramatik ohne das Spiel des Mimen« (5), so vergißt er ganz, daß jener Erzähler ja nie als wirkliche Persönlichkeit zu verstehen ist. Er vergleicht hier also gänzlich Unvergleichbares, Fiktion mit Wirklichkeit, und seine Folgerung fürs Drama beweist genau genommen gerade das Gegenteil von dem, was sie beweisen soll. Denn ein dem fiktiven Erzähler der Epik gleichzuordnender fiktiver Darsteller, Akteur, fehlt gerade im Drama! Die Dramatik weist in ihrer immanenten Struktur gerade keinen irgendwie gearteten Mittler auf, wie es der »Erzähler« für die Epik ist. Vielmehr kennzeichnet es eben die Dramatik, die Menschen der Dichtung sich unmittelbar äußern und darleben zu lassen. Wenn im Drama der »Mensch« spricht und handelt, so hören wir eben ihn sprechen, sehen ihn handeln, während wir im Epos jeglicher Art seine Worte »erzählt«, seine Handlungen beschrieben und berichtet erhalten.

Auch wie — worauf ich aus Raumrücksichten nicht mehr näher eingehen kann — Flemming im Schauspiel das Publikum schon aus dem den Gesprächsgegnern im

[1]) »Dreierlei Begriffe vom Drama« in: Logos Bd. 15 (1926), H. 2.

[2]) Friedemann, a. a. O.



Drama lauschenden Dritten zu entwickeln versucht (20 ff.), scheint mir für seine Behauptung: kein Drama ohne Schauspieler nichts zu beweisen. Denn der Dritte wie der Gesprächsgegner selbst sind der dramatischen Dichtung immanent, während Publikum wie darstellender Mime der Schicht des Kunstwerks immer transzendent bleiben. Wie verträgt sich überdies jene Ableitung mit Flemmings anderer Behauptung, das typisch Epische sei das Gegenüberstehen des Hörers, während derselbe im Dramatischen »darinstecken« solle? Der »Hörer«, d. h. das wirkliche, die — sei es nun epische oder dramatische — Dichtung aufnehmende Bewußtsein, steht dem als solchem unwirklichen Seinsgebiet des Kunstwerkinhalts stets »gegenüber«. Die immanente Gestalt der Epik schließt ihrem Wesen nach aber den fiktiven »Erzähler« ein, während die Dramatik, ihrem Wesen nach ohne fiktiven Mittler, erst recht keines körperlich-wirklichen bedarf, um in der idealen Sphäre des Kunstwerks »fertig« zu sein.

In dieser freilich grundlegenden Frage scheidet sich meine Auffassung allerdings von der des Verfassers. Trotzdem stehe ich keinen Augenblick an, seiner Schrift »Epik und Dramatik« wahrhaft fördernde Bedeutung für die Klärung der in Frage stehenden Probleme zuzuerkennen.

Greifswald. Kurt Gassen.

Ermatinger, Emil, Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig-Berlin, Teubner, 1926. VI, 186 S. 7,50 M., geb. 9 M. (»Gewalten und Gestalten«, 4.)

Seit etwa einem Jahrzehnt erfreut sich das »Barock«-Zeitalter der deutschen Dichtung besonderer Beachtung seitens der Literarhistoriker. Diese Erscheinung geht parallel der gleichfalls gesteigerten Aufmerksamkeit, die dieselbe Zeit und Stilphase innerhalb der bildenden Kunst erfuhr und noch erfährt. Verweilte man hier sonst vornehmlich bei der Renaissance, um dann beschleunigten Schrittes zu Klassizismus, Romantik und der Entwicklung des 19. Jahrhunderts überzugehen, so fand man nun gerade in der zwischen diesen Stilphasen liegenden Spanne ganz eigene, neuartige Lebenserscheinungen, die der Forschung ganz besondere Fragen stellten. Ebenso ist man in der Literaturbetrachtung jetzt geneigt, das früher bevorzugte Hineilen zu Klassik, Romantik und der folgenden Zeit zu gunsten einer eingehenden Betrachtung des »Barock« zu unterbrechen. Verhältnismäßig viele und ausführliche Darstellungen namhafter Literarhistoriker sind im letzten Jahrzehnt dieser Epoche gewidmet worden. Fritz Strich etwa behandelte »den lyrischen Stil des 17. Jahrhunderts«[1]), Rudolf v. Delius (»Deutsche Barocklyrik«)[2]) zeichnete skizzenhaft stilistische Porträts dieser Zeit, Arthur Hübscher stellte dar das »Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls«[3]), Friedrich Gundolf (»Opitz«)[4]) entwarf ein eindringendes Bild des Dichters, der an ihrem Beginn als eindrucksvollste und einflußreichste Persönlichkeit steht, die Grimmelshausen-Forschung nahm einen besonderen Aufschwung[5]), Herbert Cysarz schließlich lieferte eine um-

---

[1]) In: »Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht«. München, Beck, 1916.

[2]) Stuttgart u. Heilbronn, Seifert, 1921.

[3]) In »Euphorion« 24 (1922), S. 517 ff., 759 ff.

[4]) München, Duncker u. Humblot, 1923.

[5]) Bechtold, Artur, J. J. Chr. v. Grimmelshausen und seine Zeit. Heidelberg, Winter, 1914 (Titelaufl. 1919); Borcherdt, Hans Heinrich, Die ersten Ausgaben von Grimmelshausens Simplizissimus. München, Stobbe, 1921; Lochner, Rudolf, Grimmels-

fassende Darstellung der »Deutschen Barockdichtung« [1]), während Ferdinand Josef Schneider (»Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barocks bis zum Beginn des Klassizismus 1700—1785«) [2]) seine Geschichtsdarstellung wenigstens mit dem Ausgang des Barocks begann, um dann die diesem folgende Entwicklungsphase des literarischen Rokoko eingehend zu würdigen [3]).

Das vorliegende Buch von Ermatinger »Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung« zeigt seine Besonderheit gegenüber jenen wesentlich dem dichterischen Barockstil gewidmeten Untersuchungen in einer tief- und weitgreifenden geistesgeschichtlichen Einordnung der in Frage stehenden dichterischen Erscheinungen. Weite Strecken des Buches sind unter diesem Gesichtspunkt erfüllt von Darstellung der religiösen, philosophischen, allgemeinwissenschaftlichen Strömungen jener Zeiten in Deutschland mit Berücksichtigung auch der Nachbarländer. Nur die Hälfte etwa der Abschnitte des Buches sprechen davon, wie Dichtung und dichterische Kunstlehre sich dem Gesamtgeist hier des Barock, dort des Rokoko anpassen, von ihm bedingt, heraufgeführt, gebildet worden sind. So darf man in Ermatingers Buch nicht Einzelbetrachtungen zum Dichtstil jener Epochen suchen; wem jedoch daran gelegen ist, den Geist der Barock- und Rokokodichtung in seiner Wandlung aus der gesamten Gefühls- und Gedankenwelt, der Welt- und Lebensanschauung dieser Zeiten heraus zu verstehen, dem hat es in gedrängter Zusammenfassung wertvolle Erkenntnisse zu bieten. Vor allem ist Ermatinger bestrebt, die weite Verschiedenheit, den tiefen Gegensatz von Barockdichtung einer-, Rokokodichtung anderseits aus den entscheidend gewandelten weltanschaulichen Bedingungen der beiden Zeitalter begreifen zu lassen. »Barock« sieht er gekennzeichnet in der dunklen, nicht zu verstandesmäßiger Klarheit dringenden »gewaltigen Spannung zwischen Diesseits und Jenseits, Welthingabe und Weltverneinung«, »Rokoko« im Gegensatz dazu in verstandesmäßiger Durchleuchtung aller Gefühle und Gedanken. Unter steter Hervorkehrung dieser verschiedenen, gegensätzlichen Geistesverfassungen schildert Ermatinger den verschiedenen Dichtstil beider Epochen mehr in großen Zügen, als daß einzelne Persönlichkeiten, wiewohl vielfach beispielhaft herangezogen, in ihrem Eigenstil eingehender dargestellt würden.

Greifswald. Kurt Gassen.

Ed. Scherrer, Psychologie der Lyrik und des Gefühls. Ein Beitrag zum Leib-Seele-Problem. Orell Füßli, Zürich und Leipzig. VI u. 196 S.

Das Buch stellt sich, wie schon der Titel besagt, eine doppelte Aufgabe. Es geht einerseits darauf aus, »die seelischen Vorgänge, die sich beim Genuß lyrischer Gedichte in uns abspielen, möglichst genau zu beschreiben und zu zergliedern«, und möchte anderseits in Verfolgung dieses Zieles zur Lösung der Frage nach dem Wesen des Gefühls beitragen. Da der Verfasser mit seinen allgemein psychologischen Anschauungen auf dem Boden der Assoziationspsychologie steht, d. h. derjenigen Psychologie, die in Empfindung und Gedächtnis die Grundtatsachen des Seelenlebens erblickt, muß selbe auch für die vorliegende Untersuchung das begriffliche

hausen. Ein deutscher Mensch im 17. Jahrhundert. Reichenberg, Sudetendeutscher Verl., 1924; Ermatinger, Emil, Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus. Leipzig-Berlin, Teubner, 1925.

[1]) Leipzig, Haessel, 1924. [2]) Stuttgart, Metzler, 1924.

[3]) Vgl. auch den Abschnitt »Das Zeitalter des Barock« in Paul Merkers Bericht »Neuere deutsche Literaturgeschichte«. Stuttgart-Gotha, Perthes, 1922, S. 46 ff. (»Wiss. Forschungsberichte«. Geisteswiss. Reihe 1914—1920, Bd. 8.)

Rüstzeug liefern. Diese prinzipielle Voreinstellung ist für die Arbeit nicht immer von Vorteil gewesen; die Unbefangenheit der Beobachtung hat zwar durch sie keine merkliche Einbuße erfahren, aber das Gesichtsfeld wurde doch im vorhinein eingeengt und die richtige Deutung und klare Darstellung des Gesehenen gelegentlich stark beeinträchtigt. Der Sympathie für die zumeist experimental arbeitende Assoziationspsychologie ist es wohl auch zuzuschreiben, daß der Verfasser seine Methode ausdrücklich als experimentelle hervorhebt, obgleich er ohne Versuchspersonen und besondere Versuchsanordnung gearbeitet hat und nur durch »wiederholte Selbstbeobachtung unter Variation der Bedingungen« (Gedankenexperiment) zu seinen Ergebnissen gelangt ist, durch ein Verfahren also, das mehr oder weniger jeder gesetzeswissenschaftlichen Forschung eignet. In derselben Richtung liegt es, wenn in Hinsicht auf die Empfänglichkeit für lyrische Gedichte drei Reaktionstypen unterschieden werden, ohne daß deren Aufstellung in irgendwelchen besonderen Versuchserfahrungen begründet wäre. Allerdings wird man gegen die Unterscheidung verschiedener Grade lyrischer Empfänglichkeit kaum etwas einzuwenden haben. Aber die Annahme, daß diese lyrische Empfänglichkeit stets mit allgemeiner Sensibilität zusammengehe, dürfte einer genaueren Nachprüfung wohl nicht standhalten. Ebenso ist dagegen Einspruch zu erheben, daß das Vermögen lyrischer Einstellung mit der ästhetischen Auffassungsfähigkeit und dem Sinn für künstlerische Qualität in einen Topf geworfen wird.

Ob sich reine Lyrik wirklich, wie Scherrer meint, am allerwenigsten zur Deklamation eignet, mag dahingestellt bleiben. Die Entscheidung darüber ist insofern nicht von Belang, als auch für das stille Lesen ein inneres Sprechen angenommen wird, das genau so wie das normale Sprechen eine motorische und eine akustische Komponente besitzt. Diese beiden Komponenten, beziehungsweise deren psychische Parallelen, die kinästhetischen und die Gehörsempfindungen, sind es nun, auf denen sich nach Scherrer die Gestaltungsprinzipien der Lyrik aufbauen. Das erste, formale Gestaltungsprinzip soll darin bestehen, daß sich das »Gesetz der Erhaltung der Sprechweise« (Tendenz, Tempo, Tonhöhe, Tonstärke und entsprechende Muskelempfindungsstärke, so wie sie gegeben sind, beizubehalten) mit dem »Gesetz der Veränderung der Sprechweise«, womit jegliches durch den Ausdruck bedingtes Abweichen vom metrischen Schema gemeint ist, kombiniert. Es spricht sich darin also nichts anderes aus als die Forderung eines Maßstabes, auf welchen das Schnell oder Langsam, Hoch oder Tief, Laut oder Leise der tatsächlichen Tongebung stets bezogen wird. Daher kann ich in diesem formalen Gestaltungsprinzip kein der Lyrik allein Eigentümliches erblicken; auch in der Musik z. B. ist ja dasselbe Prinzip wirksam, indem die rhythmische, melodische und dynamische Bewegung an der vorgezeichneten Norm des Tempos und Taktes, der Stimmlage und der allgemeinen Tonstärke ihr Maß findet. Dagegen wird meines Erachtens mit dem zweiten Gestaltungsprinzip, dem materialen, wie Scherrer es nennt, ein für die Lyrik wesentliches Moment getroffen. Es besagt, daß »ein streng gesetzmäßiger Parallelismus zwischen dem seelischen Gehalt eines Verses und dem zugehörigen Rhythmus« besteht, und Scherrer bemerkt ganz richtig, daß sich »Inhalt und Form viel inniger decken muß, als man gemeinhin annimmt«, weshalb auch »die Umstellung der Wortfolge eines Verses dessen Schönheit zerstört«. Da mit dem »seelischen Gehalt«, beziehungsweise dem »Inhalt« die Bedeutung der Worte gemeint ist, der »Rhythmus« aber, beziehungsweise die »Form« einen Teil des sprachlichen Ausdrucks ausmacht, so kommt das materiale Gestaltungsprinzip Scherrers, beschränkt auf die Beobachtung einer bestimmten Seite des Ausdrucks, dem nahe, was ich als das Wesen lyrischer Darstellung an anderer Stelle (vgl. Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft Bd. XIX, S. 261 ff.) aufzuzeigen versuchte.

Indem nun das materiale Gestaltungsprinzip die Aufgabe enthält, zu zeigen, wie der Rhythmus des Verses dem Sinn der Worte parallel geht, wird auch das Problem der rhythmischen Sensibilität in den Vordergrund gerückt. Scherrer bemüht sich darzutun, daß diese in nichts anderem als dem Vorhandensein allerfeinster kinästhetischer Eindrücke bestehe. Hierzu trete allerdings auch noch eine Art Muskelgedächtnis, das sich den wirklich empfundenen Muskelsensationen assimiliere. Er sagt darüber bei der Besprechung des Mörikeschen Verses »Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee« folgendes: »Die genauere Erklärung der ästhetischen Wirkung gestaltet sich nun so: Der Sensitive, dieser raffinierte Muskelzitterer, hat solche Zierlichkeitsgefühle (= kinästhetische Eindrücke) schon oft gehabt. Die Muskelempfindungen hinterlassen, wie alle Empfindungen, im Gedächtnis, d. h. also in der grauen Rinde des Gehirns Spuren oder Residuen. Je zahlreichere und je deutlichere Zierlichkeitseindrücke der Sensible hat, desto mehr wird diese Residuenbildung begünstigt. Die Residuen graben sich gleichsam immer tiefer und fester ein. Unter einem Residuum verstehen wir zunächst etwas rein Physiologisches, eine Veränderung, eine Abstimmung gleichsam der betreffenden Nervenzellen für neu eintretende Zierlichkeits-Muskeleindrücke. Wenn nun später wieder einmal die Nervenzellen, in denen diese Residuen deponiert sind, wieder von außen her erregt werden, also in unserem Fall beim Anblick des Vogels, dann werden auch die latent schlummernden Residuen geweckt. Diese Erregung kommt uns nun zum Bewußtsein, aber in einer ganz eigentümlichen Weise. Die Gedächtnis-Muskelempfindungen oder die Muskelvorstellungen verschmelzen mit den wirklich empfundenen Muskelsensationen. Sie gleichen sich ihnen an, man nennt das wohl auch Assimilation. Die Assimilation oder Verschmelzung der Muskelresiduen mit den zugehörigen Muskelempfindungen hat zur Folge, daß der Sensible, wenn er erwachsen ist, auf äußere Reize hin anders reagiert als in der Kindheit. Die Zierlichkeits-Muskelresiduen werden nun in unserem Fall auch durch den Rhythmus des Mörikeschen Verses ausgelöst.«

Ich zitiere diese Stelle des Buches (S. 44 f.), weil sich in ihr die Scherrersche Sensibilitäts- und Gefühlstheorie aufs deutlichste ausspricht. Die großen Mängel sind sofort sichtbar. Abgesehen davon, daß das Vorhandensein derartiger Phänomene, wie schon bemerkt wurde, niemals die ästhetische Wirkung selbst zu erklären vermag, sondern nur eventuell die unerläßliche Bedingung für den lyrischen Gegenstand bilden kann, besteht auch die Schwierigkeit, die Übereinstimmung des rhythmischen Ausdrucks mit dem Sinn der Worte da festzustellen, wo dieser jegliche Beziehung auf ein Bewegungsmoment vermissen läßt. Es ist daher bezeichnend, daß in allen Beispielen, die Scherrer zur Verdeutlichung des materialen Gestaltungsprinzips heranzieht, dieses Bewegungsmoment eine hervorragende Rolle spielt. Des weiteren wird nicht recht verständlich, welche besondere Funktion das Muskelgedächtnis eigentlich üben soll, wenn die Empfindungen, von denen die Residuen herstammen, denjenigen, welche sie erregen, gleichartig sind. Es bieten dann ja die Muskelsensationen, welche durch den Rhythmus des Verses erzeugt werden, an und für sich eine genügende Basis für die Realisierung des materialen Gestaltungsprinzips, und ob sich ihnen noch ein Muskelgedächtnis assimiliert, ist ohne jeden Belang. Auch wird unter diesen Umständen zwar die leichtere Empfänglichkeit für wiederholte Eindrücke, nicht aber die qualitativ andersartige Reaktion, von welcher Scherrer spricht, erklärlich.

Trotzdem will es mir scheinen, als ob dieser so wenig ansprechenden Konzeption eines Muskelgedächtnisses eine richtige Beobachtung zugrunde liegt, deren fundamentale Bedeutung für die Gefühlstheorie sich nur deshalb nicht voll auswirken kann, weil von den Besonderheiten des vorliegenden Falles (Bewegungsgefühle) nicht genügend abgesehen wird und auch die der Assoziationspsychologie

entnommenen Begriffe ein für die hier erforderte phänomenologische Analyse gänzlich unzulängliches Werkzeug darstellen. Die Beobachtung besteht darin, daß die »Färbungen«, »Stimmungen«, »Gefühle«, welche die einzigartige Ausdrucksnuance eines Verses ausmachen, als psychische Phänomene erkannt werden, die gleich den Vorstellungen (Scherrer identifiziert sie grober Weise mit ihnen) früheren Eindrücken entstammen und auch rein phänomenal (die Scherrersche Assimilation deutet darauf hin) eine bestimmte Beziehung zu ihnen aufweisen.

Weitaus günstiger als die allgemeinen Ausführungen sind die Einzelanalysen zu beurteilen, welche das Buch in großer Anzahl bietet. Hier kommt die gute Beobachtungsgabe des Autors im Verein mit seinem feinen Verständnis für das lyrische Kunstwerk voll zur Geltung. Nur das Ausgehen vom darzustellenden Gegenstand (Wirklichkeitserlebnis), das letzterdings wohl aus einer falschen Theorie des ästhetischen Wertes entspringt, beeinflußt gelegentlich auch die Einstellung dem Gedicht gegenüber. So bemerkt Scherrer zur 11. Strophe des Mörikeschen Gedichtes »Besuch in Urach«: »Der Dichter muß nun rhythmisch-kinästhetisch ein möglichst wirksames Reproduktionsmotiv schaffen, das gleichsam magnetisch das Gesamtgewittererlebnis an sich zieht. Das gelingt Mörike, wenn er die Illusion des Gewitters in seiner großartigen Natursymphonie ‚Besuch in Urach' gestaltet. Das Wesentliche am Gewitter ist da, nur den Blitz hat er vergessen.« Mit dem »wirksamen Reproduktionsmotiv« ist aber künstlerisch gar nichts gewonnen, da z. B. jeder Gegenstand der Erinnerung, auch wenn er gar keine ästhetisch wertvolle Formung aufweist, ein solches darstellen kann. Daher ist auch der Blitz ausdrucksmäßig (bedeutungsmäßig bringt ihn die 12. Strophe) nicht deshalb gefordert, weil er zum notwendigen Inventar des Gewitters gehört; nur wenn irgendwie das Gedicht selbst seine Setzung verlangt, kann von einem Vergessen die Rede sein. In den Beispielen findet vor allem, wie schon bemerkt, der Ausdruck der verschiedenartigsten Bewegungsgefühle seine Darstellung. »Sehnsucht«, »Fernegefühl«, »Fausts Flug«, »Wallender, wogender Nebel«, »Magische Bewegung«, »Stetige Drehung«, »Langsames Heben eines schweren Hammers«, »Pfeilschnelles und doch ganz zartes Schweben«, »Das Sinken des Bechers«, »Mövenflug«, »Neigen und Biegen«, »Der Eichenwald im Sturm«, »Religiöser Schauer«, »Blitzen«, »Sonnenaufgang«, »Drohendes Gewitter«, »Wonnejubel«: das sind die Themen, die behandelt werden, und es ist gut gesehen, wie all diese körperlichen und geistigen Bewegungsmotive sich in der Rhythmik des Verses auf die ihnen eigentümliche Art äußern. Aber auch der Bewegungsausdruck, den »Grelles Leuchten«, »Die sterbende Meduse«, »Kampf zwischen Tag und Nacht«, »Körperliche Plastik«, »Drückende Nähe«, »Unmittelbare, aber nicht drückende Nähe«, »Die erstaunte Frage«, »Warm und Kalt«, »Süß und Bitter« enthält, wird zumeist recht überzeugend zur Aufzeigung gebracht. Das größte Kontingent der Beispiele müssen Mörike und Goethe, die beiden Lyriker *kat' exochen* stellen. Über ihre Eigenart und typisch gegensätzliche Stellung findet sich in dem Buche ebenfalls eine Reihe ansprechender Bemerkungen. Wenn behauptet wird, daß sich in Goethes Lyrik eine kollektive Auffassung ausspreche, in der Mörikes hingegen eine singuläre, so ist das sicherlich richtig. Allerdings dürfte sich mit diesem Gegensatz auch der eines mehr abstrakten und eines mehr konkreten Vorstellens verbinden. Auch was zum Thema Aufmerksamkeit und Lust-Unlust gesagt wird, ist vielfach von Interesse, wenn auch die Unzulänglichkeit der begrifflichen Fassung sich hier wiederum in stärkerem Maße geltend macht. Alles in allem: das Scherrersche Buch wird manchem Kunstwissenschaftler und Psychologen etwas bieten und darf mit Recht Beachtung beanspruchen.

St. Wolfgang. Eduard Ortner.



Marianne Thalmann, Gestaltungsfragen der Lyrik. Verlag der Hochschulbuchhandlung Max Hueber, München 1925. 126 S.

Das Buch geht von der Voraussetzung aus, daß in der Anordnung der Gedichte innerhalb einer Gedichtsammlung eine lyrische Gestaltung vorliegt, und unternimmt den Versuch, zwei gegensätzliche Typen dieser Gestaltung zur Aufzeigung zu bringen. Ich kann nicht umhin, die Voraussetzung für gänzlich unbegründet zu halten. Wenn es W. Brecht gelang, bei C. F. Meyers Gedichtband einen architektonischen Aufbau nachzuweisen, so ergibt sich daraus noch keineswegs die Berechtigung, nun auch bei allen anderen Dichtern eine ähnliche Formung anzunehmen. Daß eine solche überall da vorliegt, wo einem Dichter von Anbeginn an ein zyklisches Ganzes vorschwebte, ist ja selbstverständlich. Aber in jedem anderen Fall, wo einzelne Gedichte ganz unabhängig voneinander als selbständige Kunstwerke entstanden und nur der praktische Zweck der Herausgabe ihre Zusammenstellung forderte, wird es schon die nüchterne Erwägung dieser Umstände als höchst zweifelhaft erscheinen lassen, daß »in der Komposition des Gedichtbuches Werte von ästhetischer Totalität liegen«. Sicherlich war es den meisten Dichtern vor allem um ihre Gedichte zu tun, und wenn sie auf die »Komposition« des Buches ein besonderes Gewicht legten, so geschah es wiederum der einzelnen Gedichte wegen, denen sie durch günstige Stellung und gute Auffindbarkeit Beachtung schaffen wollten, nicht aber aus dem Bewußtsein heraus, »der Aufbau des Bandes bedeute eine neuerliche Konzeption, ein neuerliches Tragen und Gebären, ein Einhauchen der Künstlerseele und Schwingenspannen, um flügge in die Welt zu gehen«, und es sei »eine Frage der künstlerischen Existenz, sich nicht stückweise, sondern in einem Ganzen, — sich als ein Kosmos der Welt darzustellen«. Sie setzten ja auch gar nicht voraus, daß ihre Gedichte schön der Reihe nach und von A bis Z in einem Zuge gelesen würden, wodurch allein die Auffassung eines derartigen Gesamtkunstwerkes zustande kommen könnte. Wenn sie das recht verschiedenartige Gedichtmaterial, das ihnen zur Verfügung stand, nicht wahllos in die Sammlung einstellten, sondern etwas ordneten, so verfuhren sie nur nach einem allgemeinen Ordnungsprinzip, bei welchem die verschiedensten Gesichtspunkte bestimmend sein können und welches mit ästhetischer Gestaltung nicht das geringste zu tun hat. Aber auch da, wo eine solche Gestaltung offensichtlich angestrebt wird, wie dies bei den Modernen häufiger der Fall zu sein pflegt, ist diese durchaus nicht von vornherein als lyrische anzusprechen. Sie kann auch, was sogar viel wahrscheinlicher ist, der epischen Kategorie angehören, und sofern die einzelnen Gedichte wirklich nur als selbständige Bausteine Verwendung finden, wird man nicht einmal von einem dichterischen Gestaltungsprinzip reden dürfen, da auch bei der Anordnung von Bildern, Musikstücken und ähnlichem innerhalb eines Zyklus ganz dasselbe Prinzip wirksam erscheint. Somit erweisen sich die Bindungsmomente, welche eine Gedichtsammlung beherrschen, als höchst verschiedenartig und sind aus diesem Grunde auch ganz ungeeignet, als Basis für repräsentative Typenbildung zu fungieren. Damit wird auch »die Voraussetzung, daß im Konstruktiven etwas von der letzten Härte der Physiognomie eines Künstlers ist, durch die er über seine eigene Persönlichkeit und individuelle Begrenztheit hinaus sich einem großen Kulturkreis einordnet«, hinfällig.

Wenn es der Verfasserin trotz alledem gelingt, auf jener Basis zwei stilprinzipielle Gestaltungen, eine »geometrische« und eine »organische« aufzustellen, so liegt das wohl in der Hauptsache an einer Methode, welche die Tatsachen nur von der jeweilig gewünschten Seite zu sehen erlaubt. Diese Methode gehört ja heute sozusagen zum guten Ton eines sich stets weiter ausbreitenden wissenschaftlichen Kreises und sie besteht darin, daß man sich mit souveräner Verachtung über jeg-

liche begriffliche Analyse des zu untersuchenden Gegenstandes hinwegsetzt und alle Zusammenfassung mittels kühn und geistreich anmutender Bilder vollzieht. Auf diese Weise gelingt es denn auch, ohne allzuviele Mühe und noch dazu in genialer Intuition die große Synthese zu finden, nach der heute in berechtigter Reaktion auf die kleinkrämerische Zeit von gestern unser Streben zielt.

Diese Methode ist auch im vorliegenden Fall am Werk, wenn das Eingangsgedicht eines Buches seine kategoriale Zuteilung erhält, je nachdem es als »Kirchentor« ein »Tor mit den Formen der Ferne« oder als »Tor eines Patrizierhauses« einen »Schmuck der Nähe« darstellt, beziehungsweise eine »Welt in der Abbreviatur einiger Vorgartenbeete« bedeutet, und wenn das Schlußgedicht entweder eine »Kuppel, die die Lichtströme weihevoll über einem Innenraum zusammenrafft«, bilden oder »über dem Bau als eindeckende Fläche« stehen soll. Denn ob solche Gedichte »die Dinge in den Vordergrund« oder »in den Hintergrund rücken«, ob sie »Rampenkomposition« oder »Fluchtpunktkomposition« andeuten, das hängt ganz von der Einstellung der nur allzugefälligen Phantasie ab. Und je nachdem diese von den einen oder anderen Momenten des Gedichtes ihre Anregung empfängt, wird die Gliederung des Gedichtbandes entweder als eine »Anlage von ungeheurer Horizontalwirkung« oder als eine solche »von vertikaler Übersteigung« erscheinen. Wenn vollends »die ästhetisch-organischen Werte, die in der letzten Verzahnung der aufeinanderfolgenden Gedichte liegen«, als Ornamente, und zwar im einen Fall als »vegetabilische Ranken (Wellenlinie mit ihren Spielarten)«, im anderen als »geometrische Konfigurationen (Parallele und Kreis)« gesehen werden, so ist das nur möglich, indem die besagte Methode all ihre Zauberkünste spielen läßt. Schon ein einziges Beispiel — ich greife die Besprechung von Mörikes erster Gedichtsammlung vom Jahre 1838 heraus — gibt davon eine gute Vorstellung.

Das Buch zerfällt nach der Meinung der Verfasserin den Jahreszeiten entsprechend in vier Teile, die einander gleichwertig sind. Der vierte Teil ist zwar viel umfangreicher als die drei ersten (27 + 24 + 34 + 62), aber das schadet dem ästhetischen Aufbau offenbar nichts. Er wird eben »beschwert durch die große Anzahl der Märchen, Widmungen und Sprüche, während sein Erlebniswert durch die Zahl 22 ausgedrückt wird und als solcher den ersten Teilen annähernd gleichkommt«. — Mitten im ersten Teil, in welchem das »Frühlingsgeschehen« sich abspielt, findet sich leider auch ein Herbstgedicht, der »Septembermorgen«. Doch man muß sich zu helfen wissen! Da glücklicherweise ein Frühlingsgedicht (»Er ist's«) unmittelbar folgt, so fungiert hier eben der Herbst als Frühlingsbote. »Es zerreißt hier der Schleier vor einer gedämpften Szenerie: Frühling wird es.« — Nachdem Mörike das freie Ornament der Wellenlinie eignet, gehen bei ihm »die anordnenden Momente von Gedicht zu Gedicht in kleinen Schritten, fast in Tanzschritten von ehedem: vor, zurück, seitwärts in bunten figuralen Wendungen«. Dieser seltsame Tanz wird zuerst von »Variationen der Liebe in verschiedenerlei Masken« aufgeführt. Auch ein »Maskenwechsel« findet dabei statt, eine äußerst nützliche Erfindung; denn ihr allein ist es zu danken, daß die Verbindung der einzelnen Gedichte »durch den Faden einer wahrscheinlichen Lebensaufeinanderfolge, wie sie die Nähe des Zuschauers mit sich bringt (?)«, geschieht. Es ist wohl auch dem Maskenwechsel zugute zu halten, daß die Verfasserin schließlich selbst die Geschlechter verwechselt und nicht erkennt, daß »der Knabe im Zwiegespräch mit der Schwalbe« (Ein Stündlein wohl vor Tag) *de facto* ein Mädchen ist. Doch mit den Masken ist es noch nicht zu Ende. Es »fügen sich sogar drei Maskengruppen an: Das Schäferpaar mit Storch und Zwillingen — eine ulkige Dorfgruppe, die ‚schlimme Gret' und der Königssohn', die Dorfhexe und ihr Liebhaber und eine lokalpatriotische (!) Dämonengruppe

vom Mummelsee«. Und nun scheint plötzlich ein neuer Maskenwechsel die Tanzenden in Soldaten zu verwandeln; denn die Verfasserin sieht »die Spieler in Schwarmlinien entwickelt längs der ganzen Breite des Terrains, vom Weinberg bis zum Mummelsee hinunter, ein Ausschnitt aus dem schwäbischen Panorama«. Ich habe allen Respekt vor den geographischen Kenntnissen der Verfasserin, welche von der Existenz eines Mummelsees im Schwarzwald Kenntnis zu besitzen scheint, möchte mir aber doch den bescheidenen Einwurf gestatten, daß der Mummelsee des Gedichtes auf Orplid, einer sagenhaften Insel »im Stillen Ozean östlich von Neuseeland«, wie es im Maler Nolten heißt, gelegen ist. Warum hat aber auch Mörike dem See einen so schwäbischen Namen gegeben! — Erwähnenswert ist es auch, daß es die Verfasserin zuwege bringt, die Gedichte »Fußreise«, »Besuch in Urach«, »An eine Äolsharfe« und »Hochzeitlied« zu einem Zyklus zu vereinen, indem sie erkennt, daß das vorhergehende Gedicht »Im Frühling« »in kurzer Anweisung auf das folgende vorbereitet: ‚Alte unnennbare Tage!‘« Ebenso glückt ihr die Zuteilung von »Mein Fluß« an die Völkerlieder, indem sie den »naturburschenhaften« Charakter des Gedichtes entdeckt. Jünglinge, die im Freien baden, sind wohl immer Naturburschen. — Im zweiten Teil, dem »Sommererlebnis«, wird der »pastorale Liebeszyklus« (Josephine, Auf der Reise, Frage und Antwort, Heimweh, Nachts) ebenfalls mit grandioser Kunst geschlossen. »Das Hochamt ist bereits schwüle Pastorenatmosphäre. Zwischen »Schmerz und Wohlbehagen« geht die geruhsame Reise in der Postkutsche dahin, in Fragen und Heimweh vergeht die Zeit fern von der Geliebten, bis der freche Tag verstummt.« Auch die Gedichte »Die traurige Krönung«, »Chor jüdischer Mädchen« und »Der Gärtner« zusammenzuschweißen als »drei sagenhafte Stoffe, die alle von einer verwandten Bangigkeit durchzogen sind«, ist keine so einfache Sache. — Doch ich muß meinen Bericht über die Zauberkünste, welche in dem Buch geübt werden, kürzer fassen. Nur auf die hoch entwickelte Eskamotage sei noch hingewiesen, wie sie besonders in den beiden letzten Abschnitten des Buches brilliert. Hier, wo naturgemäß (Herbst und Winter) eine trübe und resignierte Stimmung herrschen muß, bietet sich ihr die schönste Gelegenheit, alles Heitere und Zuversichtliche verschwinden zu lassen, beziehungsweise in sein Gegenteil zu verwandeln. So wird in »Lose Ware« die Schlußpointe: »Angeführt hat er mich doch: denn will ich was Nützliches schreiben, gleich wird ein Liebesbrief, gleich ein Erotikon draus« zur »müden Überlegung eines Dichters am Wendepunkt«; die Widmung »An Clara« erscheint als »letztwillige«; in der »Zurechtweisung« und in den Sonetten ist das Glück natürlich nur ein »trughaftes«; und am Schluß (Karwoche) gelingt es sogar, neben Christus, den geistigen Bräutigam, den weltlichen ins Grab zu zaubern: »Der Bräutigam liegt im Grabe, Karwochenstimmung, wohin man sieht«.

Die bewußte Absicht, die darin liegt, daß die Mörikesche Sammlung mit dem Gedicht »An einem Wintermorgen« beginnt und mit dem Gedicht »Um Mitternacht« endet, ist wohl nicht zu verkennen. Leider stammt aber dieser Einfall, wie die Verfasserin nicht zu wissen scheint, gar nicht von Mörike, sondern von Hermann Kurz (vgl. Mörikes Brief an Kurz vom 13. Dezember 1837) und es ist nur gut, daß wenigstens der Entwurf der Gedichtanordnung, den Kurz für Mörike besorgte, in Verlust geriet. Der arme Mörike hätte sonst auf die wunderbaren Rankenornamente, welche ihm im vorliegenden Buch zugedacht werden, gar keinen berechtigten Anspruch erheben können. Diese Ornamente werden von der Verfasserin mit folgenden Worten charakterisiert: »Betrachtet man die rein ornamentale Linie des Aufbaus, so haben wir das wellige Geschlinge der Ranke vor uns, die nach oben und nach unten ausbiegt und sich in manchen Teilen verknotend zurückschließt, lebendiger und ausladender im ersten Teil (1—52) und langgestreckter und kleinkurviger im folgenden.

Es ist die kunstvolle Abstraktion der Ranke, die in ihren frischeren Trieben gebauchter und verschnörkelter ist und in ihrem älteren Verlauf gestreckter und härter wird — Festschmuck am ländlichen Pastorenhaus.« Von ihrer bildlichen Darstellung, die im Anhang des Buches gegeben wird, muß hier leider abgesehen werden.

Wie bitter ernst es übrigens die Verfasserin mit diesen Ornamenten meint, geht auch daraus hervor, daß sie Ornamenttheorien der Kunstgeschichte — noch dazu solche, die sich auf die jüngere Steinzeit beziehen — glattwegs übernimmt und so am Schluß ihres Buches feststellen zu können glaubt, daß »in der Rankenlinie die Rezeption einer südlichen Kultur durch den Norden vorliegt«, während »in den geradlinigen geometrischen Abstraktionen der Anordnung bodenständige Abgegrenztheit ruht«.

Es erübrigt sich wohl nach alledem, über diese ornamentalen Typen als Formen lyrischer Gestaltungskunst noch weiter zu berichten. Daß in der Anordnung von Gedichten, so wie schließlich in jedem menschlichen Werke, der Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung sichtbar wird, soll natürlich nicht geleugnet werden. Nach dieser Richtung hin könnte also die Unterscheidung eines organischen und eines geometrischen Typus immerhin noch Tatsächliches treffen, sowie ja auch der Versuch, den beiden Typen einen bestimmten Lebensgehalt zuzuordnen, auf eine derartige allgemeine Ausdrucksverschiedenheit abzuzielen scheint. Nun möchte man gelegentlich an den Gegensatz geistiger Passivität und Aktivität denken, der sich bei irgendwelcher Art von Anordnung durch das Vorherrschen assoziativer oder apperzeptiver Bindung aussprechen wird; an anderen Stellen wieder wird man mehr an den Gegensatz konkreter und abstrakter Auffassung mit Tendenz zur Beiordnung, beziehungsweise Über-Unterordnung erinnert. Aber schließlich muß man doch endgültig darauf verzichten, das Körnchen Wahrheit zu finden, das in der vorliegenden Schrift verborgen sein mag; zu groß ist der Wust leerer Worte und Wortbeziehungen, der es überdeckt.

Eduard Ortner.

Gustaf Britsch, Theorie der bildenden Kunst. Herausgegeben von Egon Kornmann. F. Bruckmann A.-G., München 1926. 8°. 150 S. mit 61 Abbildungen.

Die hier mit dem Anspruch völliger Neuheit hervortretende Lehre ist die Frucht der Denkarbeit eines Dahingegangenen. Als Zeichenlehrer mitten in künstlerischer Berufstätigkeit stehend, bemühte sich G. Britsch sein Leben lang zugleich um die Erkenntnistheorie der bildenden Kunst. Es ist ihm selbst nie gelungen, seine zweifellos tiefen Einsichten in ihr Wesen zu einem geschlossenen Gedankengebäude zusammenzufassen. Der Versuch, seine Grundgedanken einem weiteren Kreise von Wissenschaftlern auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft von 1913 in begrifflichem Aufbau verständlich zu machen, hatte infolge seiner ganz persönlichen Denkrichtung nur geringe Wirkung. Erst die Überarbeitung des (abgelesenen) Vortrags für den Bericht gewährte einen gewissen Einblick in seine Gedankengänge. Dennoch würde niemand aus diesem im Anhange des Buches wieder abgedruckten Hauptstück und den übrigen kürzeren schriftlichen Aufzeichnungen von Britsch ihren inneren Zusammenhang klar erfassen. Das konnten nur diejenigen, die mit ihm in langjährigem geistigen Verkehr standen, wie H. Cornelius und der Herausgeber seiner »Theorie der bildenden Kunst«. Dieser hat sich, wie wir uns auch immer mit ihr abfinden mögen, unzweifelhaft ein großes Verdienst um die kunstwissenschaftliche Forschung erworben, indem er versuchte, seine Lehre »so treu wie möglich im Sinne ihres Schöpfers zu fassen« und uns in dem von Britsch selbst für seine Begriffsbildung geprägten Wortgebrauch vorzutragen.

Im Mittelpunkt der Erörterung steht der Begriff des »künstlerischen Tatbestandes«. Unter diesem versteht Britsch den Niederschlag der geistigen Leistung des Künstlers im Kunstwerk, abgesehen von allem in dasselbe einströmenden allgemeinen begrifflichen Gehalt. Er ist das Ergebnis einer denkenden Verarbeitung der Gesichtssinneserlebnisse zu anschaulicher Erkenntnis, die auf den Beschauer durch erkennende »Nachbeurteilung« übertragbar ist. Aufgabe einer darauf gerichteten reinen Kunstwissenschaft sei es, die Denkbedingungen aufzudecken, unter denen sie zustande kommt. Aufgabe der Kunstgeschichte wäre dann die Geschichte solcher Erkenntnis.

Grundvoraussetzung der künstlerischen Leistung, die sich für Britsch von allen ästhetischen Überlegungen ablösen läßt, ist die Einheitlichkeit des Denkens über Gesichtssinneserlebnisse, ihr Maßstab aber das Weiterdenken über den veränderlichen anschaulichen Vorstellungsbesitz. So beruht die Entwicklung der Kunst nach ihm auf einer fortschreitenden künstlerischen Theoriebildung über Gesichtssinneserlebnisse, die auf die Naturanschauung angewandt wird. Wenn damit nicht etwa gemeint ist — der Herausgeber scheint es allerdings so zu verstehen —, daß die Vorstellungsbildung sich unabhängig von der Naturanschauung vollziehe, vielmehr in fortgesetzter Auseinandersetzung mit ihr, so wird man das ohne weiteres anerkennen dürfen. Als Geschichte des Sehens ist die Kunstgeschichte aber nicht erst von Britsch aufgefaßt worden. Kunst-Verstehen ist für ihn die Fähigkeit, die eignen Gesichtssinneserlebnisse ebenso verarbeiten zu können wie im gesehenen Kunstwerk. Streng genommen, hieße das, sie auch ebenso gestalten (beziehungsweise veranschaulichen) können. Dann würden freilich die meisten es eben nicht verstehen und selbst die Künstler nur die Kunst ihrer Entwicklungsstufe. Oder bedeutet es nur, die im Kunstwerk gebotene Anschauung in ein eigenes Gesichtssinneserlebnis derselben Sehdinge zurückübersetzen können? Dem würde man wieder gern zustimmen dürfen. Doch verneint Britsch in seinen Aufzeichnungen ausdrücklich, daß die Wiederermöglichung von solchen Erlebnissen Zweck desselben sei. Allein der tiefere Sinn des Leitgedankens wird erst völlig verständlich aus den Grundbegriffen, mit denen Britsch das künstlerische Denken und seine folgerichtige Entfaltung auffaßt und zu erklären sucht. Es sind ihrer nicht mehr als drei: die grenzhafte (oder grenzlose) Abhebung, die Richtungs- und die Ausdehnungsveränderlichkeit des Farbflecks. Als solchen sieht er nämlich jedes Kunstwerk an, mag es Bild oder Ornament, Bildwerk oder Bauwerk sein. Nun, — man wird zunächst feststellen müssen, daß er damit jedenfalls von der flächenhaften Anschauungsweise des Malers (beziehungsweise Zeichners) ausgeht. Wie weit ihre Ausdehnung auf die übrigen Künste berechtigt ist, bleibe zunächst eine offene Frage.

Wenn Britsch die Wurzeln aller künstlerischen Gestaltung, d. h. der Verarbeitung der Gesichtssinneserlebnisse, schon auf den frühesten Stufen der Kinderzeichnung erfassen zu können glaubt, so kann ich ihm nach langjähriger eingehender Beschäftigung mit ihr durchaus Recht geben. Nicht nur der geborene Künstler muß als Kind dieselbe allgemeine Vorstellungsbildung, wie sie sich in diesen ersten Versuchen verwirklicht, durchmachen, sondern auch die Menschheit ist, ungeachtet aller scheinbaren großen Unterschiede zwischen den kindlichen Kunstäußerungen und denen der Natur- und ältesten Kulturvölker, den gleichen Weg gegangen. Unsere Aufgabe ist es nur, die Tatsachen richtig zu deuten. Die grundsätzliche erste Leistung vollbringt das Kind, sobald es sein vorher bedeutungsloses (rein motorisches) Gekritzel zur Veranschaulichung einer Gegenstandsvorstellung als »gemeinten Farbfleck (½ A)« auf das Papier als »nicht gemeinte Umgebung« (U) hinsetzt. Durch zusammenhängende Begrenzung, z. B. eines Kopfes mittels des Umrisses, wird die Abhebung verdeutlicht. Damit ist nach Britsch die erste Denk-

bedingung erfüllt. Als zweite kommt alsbald das Richtungsurteil hinzu, indem z. B. im besagten Umriß Nase und Mund als Striche, die Augen als Punkte eingefügt werden. Vom Standpunkt der Kinderkunstforschung ist hier einzuwenden, daß diese Abfolge eine rein begriffliche Ableitung bedeutet. Das Richtungsurteil wirkt vielmehr schon vor dem Zusammenschluß durch den Umriß im sogenannten »Schema der räumlichen Anordnung«, in dem die Teile der Menschengestalt, z. B. Beine und Arme oder Nase, Mund und Punktaugen meist in richtigen Lagebeziehungen, nur selten in Verlagerung, immer aber zusammenhanglos nebeneinander liegen. Wenn Britsch weiterhin behauptet, jenes erste frontale Umrißschema des menschlichen Antlitzes sei keine gerichtete Ansicht, so hat er zwar darin recht, daß es als Symbol mehr ausdrückt — es wird nämlich die körperhafte Sehvorstellung mit hineingedacht —, aber eben doch in die Hauptansicht des Kopfes, in die sie am vollständigsten eingeht (ebenso in die der Gestalt). Das Richtungsurteil führt nach Britsch als neue Denkmöglichkeit — meines Erachtens ist sie von Anfang gegeben — zur Unterscheidung verschieden gerichteter Teilfarbflecke am oder innerhalb der gesamten, und zwar anfangs nur der größten Richtungsgegensätze. Als Beleg verweist er auf die rechtwinklige Zusammensetzung des Ästebaumes der frühen Kinderzeichnung und auf die gleichartige Wiedergabe der gebeugten Arme des menschlichen Frontalschemas. Typische Bedeutung hat jedoch nur die Baumzeichnung, — die Arme werden von Anfang an in verschiedenen Richtungen angesetzt und etwas später auch gebeugt. Die Bevorzugung der Vertikale und der Horizontale entspringt aber in beiden Fällen nicht aus einem logischen Urteil, sondern aus der rein gefühlsmäßigen Übertragung der Richtungsachsen des eigenen Körpers von dem Zeichner auf sein Geschöpf. Die Bedeutung der körperlichen Richtungsgefühle, von denen sich in der Fläche nur die Senkrechte und die Wagerechte als Höhe und Breite unmittelbar veranschaulichen lassen, ist von Schmarsow in seiner lichtvollen Abhandlung (Anm.[1]) schon vor drei Jahrzehnten für das gesamte Kunstschaffen klar dargelegt worden, aber his heute selbst von der wissenschaftlichen Kunstforschung noch nicht völlig gewürdigt. Davon abgesehen, ist die Erkenntnis der Richtungsveränderlichkeit und des Richtungszusammenhanges der Teilfarbflecke (-Glieder), wie Kornmann im Sinne von Britsch ausführt, in der Tat grundlegend für die zeichnerische Fortbildung der menschlichen und der Tiergestalt, die stillschweigend im Grunde mit dem »Gesamtfarbfleck« immer gemeint ist (man vergleiche die Belege der Abbildungen), zumal für ihren Bewegungsausdruck. Unrichtig ist es hingegen wieder, wenn Britsch die Entstehung des menschlichen Profilschemas mit Hilfe seiner Formel aus dem Verhältnis des gemeinten Teilfarbflecks A zu seiner nicht gemeinten Umgebung U erklären will. Das Ansetzen einer Profilnase A an den Umriß des Frontalschemas besagt eben nicht, daß nur dieser Teil im Gegensatz zu seinem nichtgemeinten U als gerichtet aufzufassen ist, sondern dient ganz im Gegenteil gewissermaßen als ein Vorzeichen, um die Seitenwendung des ganzen Kopfes zu bezeichnen, bevor das Kind sie als weitere Ansicht ausbildet. Recht hat Britsch nur darin, daß es keine Vermengung beider Ansichten ist, — wohl aber ist es ein Versuch, diese verschiedenen von der einheitlichen körperhaften Sehvorstellung gewonnenen Eindrücke mit einander in einer Ansicht (beziehungsweise einem Vorstellungsbilde) zu vermitteln. Vielleicht meint Britsch dasselbe, dann trifft aber die Auslegung des Herausgebers nicht zu. Dasselbe gilt für das am längsten von vorn gesehene Auge des Profilkopfes und vollends für die gemischte Ansicht der ganzen Menschengestalt, wie sie am folgerichtigsten von der ägyptischen Kunst ausgebildet worden ist. Sie ist bereits

[1]) Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. Abhandl. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss. 1896.



von Heinr. Schäfer neuerdings in diesem Sinne erklärt worden (Anm.[1]). Aus den ersten beiden Denkmöglichkeiten entsteht nach Britsch auch das früheste Raumbild, indem die gleichgültige Umgebung U eines A-Bestandes von dem unbegrenzten Gesamt-U abgegrenzt und diesem gegenüber selbst dadurch zu einem neuen A erhoben wird. Das geschieht zuerst durch die Hinzufügung des Bodenstrichs zu den einzelnen nur in sich zusammenhängenden Farbflecken (Gestalten, Bäumen, Häusern und dergleichen). Da das Richtungsurteil aber einen jeden von ihnen zunächst nur zu seinem abgegrenzten U in Beziehung setzt, soll sich daraus ihre scheinbare Umlegung nach verschiedenen Richtungen, also z. B. die ägyptische Raumgestaltung, ergeben. Hier tritt wieder eine vermeintliche erkenntnistheoretische, in Wahrheit aber rein begriffliche logische Deutung an Stelle der fehlenden psychologischen Erklärung des Tatbestandes. Das sogenannte Raumschema der Kinderkunst baut sich vielmehr auf der Bodenlinie als Versinnlichung der Standfläche ganz dem körperlichen Raumgefühl gemäß auf, durch das zunächst Höhe und Breite gefordert werden, während die Tiefe hinzugedacht wird. Oder es kann statt der Bodenlinie auch die Papierfläche die Standebene in einer Vogelschau versinnlichen, auf der dann die anderen Richtungen durch Umklappen der anders überhaupt nicht in dieser Fläche unterzubringenden Dinge veranschaulicht werden, wie in der ägyptischen Kunst. Zwischen beiden Anschauungsweisen gibt es verschiedene Möglichkeiten der Verquickung, aus denen sowohl in der Kinderkunst wie in der allgemeinen Kunstentwicklung das optische Raumbild erst allmählich herauswächst. Trotz der Verkennung solcher Voraussetzungen und den daraus entspringenden Fehldeutungen behält aber Britsch durchaus recht mit der Feststellung, daß alle primitive Kunst nur auf Grund der ersten beiden Denkmöglichkeiten der Abhebung (Begrenzung) und der Richtungsveränderlichkeit des Farbflecks gestaltet. Darauf beruht der von ihr erreichte Grad der Einheitlichkeit in der Verarbeitung der Gesichtssinneserlebnisse (beziehungsweise der künstlerische Tatbestand). Es fehlt der Frühstufe noch die dritte Denkmöglichkeit der »Ausdehnungsveränderlichkeit«.

Dieser Grundbegriff wird vollends nur verständlich aus der stillschweigenden Beziehung des Farbflecks auf eine Gegenstandsvorstellung. Er bezeichnet nämlich die Erscheinung der Verkürzung oder Verbreiterung, welche die Sehform einer Hauptansicht in den verschiedenen Schrägansichten des betreffenden Körpers, also z. B. eines Kopfes erfährt, was Britsch vom Standpunkt des Zeichners als ein »Quellen« oder Schrumpfen, wie wir das Gegenteil bezeichnen wollen, in der Fläche auffaßt. Für das Fehlen solcher verschobenen Sehformen (beziehungsweise dieser dritten »Denkmöglichkeit«) in der archaischen (beziehungsweise primitiven) Kunst hat er keine Erklärung, wohl aber bietet die Psychologie eine solche. Sie ergibt sich aus der rein vorstellungsmäßigen Gestaltungsweise aller Erinnerungskunst, da die Erinnerungsbilder der Sehdinge erfahrungsgemäß an den sogenannten orthoskopischen Hauptansichten haften, die wir daher geradezu als Uransichten der Kunst betrachten dürfen. Die Fähigkeit des ausdehnungsveränderlichen Vorstellens ist demgegenüber erst eine Errungenschaft der späteren Entwicklungsstufe. Dieser Satz von Britsch hat seine volle Berechtigung. Auch seine Behauptung, daß sie aus der Weiterbeurteilung der archaischen Sehformen, d. h. also der Uransichten, entspringt, scheint wenigstens für die griechische Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. zuzutreffen, in der die Verkürzung zuerst angewandt und mit ihrer Hilfe die Schrägansichten entwickelt wurden. Das lehrt anscheinend die rotfigurige Vasenzeichnung. In der Frührenaissance sind sie hingegen unmittelbar von dem Naturvorbilde im Sinne

[1]) H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. 2. Aufl., Leipzig 1922; vgl. meine Besprechung D. Lit.-Zeitg. 1923, Nr. 13/24.

einer Projektion abgeleitet worden. Daß sie trotzdem in der Regel nicht ein mathematisches Durchdringungsbild darstellen, ist ebenfalls zuzugeben. Diente doch der Schleier oder die Glastafel nur dazu, den noch unfertigen Lehrling zu solcher Auffassung zu erziehen. Die Naturaufnahme des reifen Künstlers und vollends sein Vorstellungsbild aber waren, wie Britsch an einem der Sibyllenköpfe Michelangelos und anderen mehr zeigt, keineswegs streng durchgeführte Projektionen, bestehen vielmehr aus verschieden gesehenen Teilansichten und gewinnen dadurch eine außerordentliche Anregungskraft für die Vorstellung. Man kann von ihnen mit gutem Recht sagen, daß sie aus einer »einheitlichen« Vorstellungsbildung hervorgegangen sind, obgleich in ihnen gerade mehrere Sehakte (manchmal sogar von verschiedenen Standpunkten) zusammengeflossen sind. Dieser Abschnitt ist überhaupt wohl der fruchtbarste an feinsinniger künstlerischer Belehrung. Nur versteht man nicht recht, warum Britsch bei solcher Schätzung der Zeichnungen Lionardos oder Michelangelos das unmittelbare Naturstudium der Renaissance geradezu als Unkunst bemängelt, da diese Meister ganz wie ihre Vorgänger doch erst aus solcher Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild ihre Vorstellungsweise geschöpft haben und nicht wie die Griechen aus freier Naturbeobachtung des menschlichen Körpers, die diesen in viel reicherem Maße geboten war. Ebensowenig berechtigt ist es, wenn Britsch die Erfindung der Zentralperspektive aus der Entwicklung der künstlerischen Raumvorstellungen ausschließen will. Sie hat diese zum mindesten zu vollkommener Vereinheitlichung geführt und ist außer von den Theoretikern (Dürer eingeschlossen) doch niemals streng mathematisch durchkonstruiert worden. Ohne die theoretische Erfassung ihrer Hauptgesetze aber wäre in der abendländischen Kunst auch die freie malerische Raumgestaltung schwerlich zu einem so hohen Grade überzeugender Raumwirkung gediehen. Ist ihr doch erst dadurch der optische Fluchtmaßstab in seiner Folgerichtigkeit vertraut geworden, an dem sie auch bei Verzicht auf jede architektonische Raumkonstruktion jederzeit festgehalten hat.

Die Entwicklung der Farbengebung in der Kunst will Britsch wieder als einen inneren Fortschritt des künstlerischen Denkens ohne Beziehung auf die Gegenstands- oder Beleuchtungsfarbe der objektiven Wirklichkeit begreifen. Einen Unterschied zwischen dem reinen Gefühls- und dem Darstellungswerte der Farbe macht er daher überhaupt nicht. Die Farbbeurteilung beginnt nach ihm mit der Unterscheidung der A-gemeinten Farbe von der nicht gemeinten als U, und zwar wie bei der Richtungsveränderlichkeit mit den größten Gegensätzen, d. h. hier mit den reinen Farben, und schreitet durch fortgesetzte Differenzierung des A und U bis zur Erkenntnis des Farbzusammenhangs innerhalb des einheitlichen Farbflecks und dann mittels seines grenzlosen Überganges in die Umgebung auch mit dieser fort. Daß die Auffassung desselben als Einheit im letzten Grunde doch auf seiner gegenständlichen Bedeutung beruht, scheint Britsch nicht bewußt geworden zu sein. Jedenfalls sieht er davon ab. Wenn aber die Verwirklichung der A-Farbe, wie der Herausgeber gewiß sinngetreu ausführt, davon abhängt, daß sie von einer gleichgültigen U-Farbe umschlossen sein muß, was nur durch eine harmonische Gegen- (beziehungsweise Neben-)farbe zu ermöglichen sei, so wird damit stillschweigend das Harmoniegesetz der großen und der kleinen Intervalle anerkannt, von dem nirgends die Rede ist. Wollte man dagegen einwenden, daß die Herstellung des harmonischen Verhältnisses einzig und allein durch das künstlerische Gefühl von Fall zu Fall bestimmt wird, so hieße das überhaupt auf die nähere Erkenntnis einer hier bestehenden Gesetzlichkeit verzichten. Dann verliert aber auch die leere Formel A : U jeden Wert der Anwendbarkeit auf den Einzelfall. Zum Glück hat Britsch in tiefblickender Betrachtung über die Entfaltung der malerischen Technik des 16.—18. Jahrhun-

derts selbst gezeigt, wie sich auf Grund seiner Formel der farbige Aufbau des Bildes, ausgehend von der neutralen Helldunkeluntermalung als A und fortschreitend zum Fleischton als U (das Verhältnis scheint sich mir freilich mit dem Einsetzen des letzteren sofort umzukehren und nicht der Zeitfolge des technischen Verfahrens zu entsprechen), sodann aber zu dessen Differenzierung, als folgerichtiger Vorstellungsablauf vollzieht. Daß er für die rein koloristische Gestaltung der primitiven und vollends der modernen Kunst entsprechend verläuft, deutet Britsch wenigstens an, vor allem für die Bedeutung des Goldgrundes in der mittelalterlichen Malerei. Feinere Analysen aber wird man hier wiederum nur auf Grund der Harmoniegesetze durchführen können. Von Britsch wird nicht einmal die Polarität der warmen und kalten Farben dafür berücksichtigt. Daß es sich bei alledem nicht um die getreue Wiedergabe physikalischer Farbenverhältnisse der Außenwelt handelt, sondern nur um farbige Denk- (beziehungsweise Vorstellungs)zusammenhänge, weiß freilich der Kunsttheoretiker längst, wenn auch vielleicht der Laie noch heute im Bilde eine getreue Spiegelung der Natur in ihrer vollen Farbigkeit zu erblicken glaubt. Dagegen wäre es ein Irrtum, zu glauben, daß solche Vorstellungszusammenhänge völlig frei in der Einbildungskraft des Künstlers entstehen. Vielmehr weiß er sie nur als erster aus dem Augenschein der Wirklichkeit herauszulösen und seiner Bildgestaltung zugrunde zu legen, mögen auch manche Augen sie schon früher in jener erlebt haben (was Britsch vielleicht nicht zugegeben hätte). Damit aber übersetzt der Künstler doch Natureindrücke in vereinfachte und kontrastierte Farbenzusammenhänge, wie uns schon Helmholtz belehrt hat. Nicht um bloße Symbolsetzung für subjektive Gesichtssinneserlebnisse also handelt es sich, sondern um eine geklärte Versinnlichung der aus der Wirklichkeit geschöpften Vorstellungen, — zum großen Teil sogar unmittelbar aus der Wahrnehmung heraus, zumal im modernen Impressionismus.

Die äußerste Durchbildung der Farbe braucht, wie Britsch mit Recht lehrt, nicht notwendigerweise mit der erfüllten Höchstleistung in den übrigen (vorbetrachteten) »Denkmöglichkeiten« (beziehungsweise Gestaltungsrichtungen) zusammenzutreffen. Man kann sogar feststellen, daß sie in der neuzeitlichen Kunstentwicklung, wenigstens bei einzelnen Meistern, der Vollendung der ausdehnungsveränderlichen Zeichnung vorauseilt (T. Gaddi, J. v. Eyck). In der Antike scheint sie umgekehrt erheblich nachzuhinken. Man darf die Farbengebung daher sehr wohl mit Britsch auf eine besondere Vorstellungsbildung zurückführen. Daraus ergeben sich nun in der Tat unerschöpfliche Möglichkeiten der individuellen Gesamtleistung, als deren einzigen Wertmaßstab er die Einheitlichkeit der künstlerischen Vorstellungsweise ansieht, die auch in eine spätere Leistung von fortgeschrittener neuer Teilgestaltung niemals völlig eingeht. Als Unterscheidungsmerkmal unselbständiger Nachahmungskunst soll hingegen die fehlende Einheitlichkeit gelten, da ihr Erzeugnis bereits mehr oder weniger vollständig in einem anderen Zusammenhange enthalten sei. Das wird besonders an gut gewählten Beispielen aus dem Kunstgewerbe begründet, — wenngleich nicht durchweg überzeugend. Den Beweis dafür, daß die ganze Lehre von Britsch auch auf die Raumgestaltung in Architektur und Plastik ebenso weitgehende Anwendung finde, bleibt uns der Herausgeber vollends schuldig, da es sich in allen hier betrachteten Fällen immer nur um Flächen- (einschließlich Relief-)gestaltung handelt (einige Proben romanischer Kleinplastik bei der Richtungsveränderlichkeit ausgenommen).

Daß sich aus den Grundbegriffen von Britsch bedeutsame Gesichtspunkte für die Gliederung der Kunstentwicklung ergeben, vor allem aus dem der Ausdehnungsveränderlichkeit sowie der grenzlosen Abhebung des Farbflecks, sei nochmals bereitwillig anerkannt. Es hieße jedoch ihre Bedeutung überschätzen, wenn man auf ihnen

eine ganz neue, selbständige Kunstwissenschaft aufbauen zu können glaubte. Nur als Rahmenbegriffe einer rein phänomenologischen Betrachtungsweise können sie dienen. Erfassen lassen sich mit ihrer Hilfe bestenfalls die Vorstellungszusammenhänge, deren sich der Künstler bewußt ist, nicht die ihm unbewußten Voraussetzungen seiner Vorstellungsbildung (beziehungsweise des »Denkens über Gesichtssinneserlebnisse«). Zu ihrer Erklärung kann die Kunstwissenschaft der psychologischen und ästhetischen Analyse nicht entraten, durch die sich schon heute die Verschiedenheit der Vorstellungstypen des Malers und des Bildhauers feststellen läßt. Ebensowenig werden wir ohne sie den Aufbau des Kunstwerks aus Formmerkmalen und Farbenwirkungen verstehen lernen. Bei der vorwiegend synthetischen Denkrichtung unserer Zeit aber besteht zweifellos die Gefahr, daß ihrer feineren Ausbildung durch die Theorie von Britsch der Weg verbaut werden könnte. Seine umfassenden Grundbegriffe, die er in selbständiger, wenngleich eigenbrödlerischer Denkarbeit von den künstlerischen Tatbeständen abgeleitet hat, können bei schematischer Anwendung durch unselbständige Nachbeter allzu leicht zu nichtssagenden Formeln werden. Das befürchtete er selbst, und das erklärt wohl zum Teil seine Scheu vor ihrer schriftlichen Aufzeichnung. Auch im Kunstunterricht kann seine Betrachtungsweise nur dann fruchtbringend sein, wenn sie von dem Zeichenlehrer mit lebendiger Beurteilung jedes Einzelfalles geübt wird. Britsch schwebte die Schaffung von Lehrsammlungen vor, bestehend aus Musterbeispielen einheitlicher künstlerischer Leistungen, nicht zur getreuen Nachbildung, sondern zur freien Weiterbeurteilung. Die Wiedereinführung von Bildvorlagen in den Zeichenunterricht in Anpassung an das wachsende Auffassungsvermögen des Kindes kann gewiß anregend wirken. Ihre völlige Ausschließung war ein Fehlgriff. Die Hauptaufgabe aber wird doch immer die fortschreitende Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild bleiben müssen und nicht die Erweckung freier expressionistischer Gestaltung. Es ist ein Kampf gegen Windmühlen, wenn Britsch und seine Anhänger gegen die Forderung naturwissenschaftlich richtiger Wiedergabe des Gegenstandes eifern. Sie diente in Wahrheit immer nur (im Sinne der Philosophie des Alsob) der subjektiven Auffassung der Merkmale der Erscheinung und damit der Förderung der Vorstellungsbildung. Wie sich der Lehrgang auf den Voraussetzungen der letzteren aufbauen läßt, habe ich im Anhang meiner Untersuchung über die Kunst des Kindes anzudeuten versucht.

Berlin.

O. Wulff.

Richard Hamann und Kurt Wilhelm Kästner, Die Elisabeth-Kirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. I. Band. Kurt Wilhelm Kästner: Die Architektur. Mit 205 Abbildungen. 1924. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg a. d. Lahn.

Werner Meyer-Barkhausen, Die Elisabeth-Kirche zu Marburg 1925. Verlag N. G. Elwert in Marburg.

Immer von Neuem und immer in anderer Art bemüht sich die wissenschaftliche Forschung um die Elisabeth-Kirche in Marburg, die vom Deutschorden errichtete Wallfahrtskirche der kurz nach ihrem Tod schon heiliggesprochenen Landgräfin, um diesen ersten rein-gotischen Bau in Deutschland (neben der Liebfrauenkirche in Trier), konsequent in der Durchführung wie sonst fast nur französische Bauten, dabei so einzigartig in sich selbst, ungewöhnlich im Grundriß, ungewohnt im Aufriß, neu im gesamten Baugefüge. Baugeschichtliche Erforschung erbrachte als festes Gerüst folgende Daten: Grundsteinlegung 14. August 1235, Vollendung des Ostchors 1249, Vollendung des Südchors und der Vierung 1257, Bau des nörd-

lichen Chorarms nach 1249, Gesamtweihe 1. Mai 1283, Vollendung der Türme nach 1314. Stilistische Untersuchungen haben vornehmlich Beziehungen zur zeitgenössischen Baukunst festzustellen versucht. Darüber hinaus unternimmt Wilhelm Kästners gründliches und vergleichseifriges Werk, Herkunft und Weiterwirkung ihrer Baugedanken und Formmotive aufzuzeigen. Meyer-Barkhausen endlich geht es um das Kunstwerk selbst, um das einzigartige und einzigmalige Sosein dieser Kirche, um die Elisabeth-Kirche an sich.

Der Gewinn aus den beiden Büchern wird zugleich ein Wertmaßstab für zwei verschiedene Betrachtungsmethoden eines künstlerischen Bauwerks sein.

Kästner kommt es zuerst darauf an, den zahlreichen Fäden nachzugehen, die nach Frankreich hinüberleiten. Durch ihn erfahren wir, daß fast alle Zierglieder, die er besonders liebevoll behandelt, ihre Vorbilder in den Kathedralen von Reims, Soissons und Amiens haben: Kapitelle und Schlußsteine, Basen und Konsolen, Rippenprofile, der Portalschmuck und besonders die Fenster mit den Rundmaßwerkstäben. Auch der zweigeschossige Aufbau mit äußerem Laufgang hat seinen älteren Verwandten drüben, im Chor von St. Léger zu Soissons; die Grundrißbildung der Halle mit dem klassischen Maßverhältnis 2:1 weist nach Reims, ebenso die Gestaltung der Pfeiler. Die Dreikonchenanlage sucht er gemeinsam mit der Liebfrauen-Kirche in Trier auch von Frankreich (St. Yved in Braisne) herzuleiten, ohne daß er ihr Gemeinsames und Verschiedenes mit den rheinischen, besonders den kölnisch-romanischen Dreiflügelchören aufsucht, was Meyer-Barkhausen verdienstvoll unternimmt. Im weiteren interessiert ihn St. Elisabeth als Mutterkirche vieler anderer Gotteshäuser im nahen und weiteren Umkreis. Zu Filiationen ihrer Dreikonchenanlage macht er die Schloßkapelle zu Marburg, den Südquerschiffarm der Stiftskirche zu Wetzlar, den Chor der Liebfrauen-Kirche zu Frankenberg, den Nordquerschiffarm des Doms zu Paderborn. Nicht genug bewiesen und von Barkhausen widerlegt ist Kästners Hypothese von der ursprünglich geplanten Basilika. Doch sie genügt Kästner, um auch basilikale Filiationen von ihr abzuleiten: die Totenkirche in Treysa, die Walpurgis-Kirche in Alsfeld. Sein Hauptinteresse geht auf die Hallenkirche und — einmal — den westfälischen Einfluß, der nach Hessen kam: die Stiftskirche in Wetzlar, die Zisterzienserabtei in Haina, das Paradies der Stiftskirche zu Fritzlar, wie — dann — auf den hessischen Einfluß, der nach Westfalen kam, und damit auf eine stattliche Reihe ziemlich unbekannter Kirchen in Obermersberg, Volksmarsen, Lünen, Warburg, Lippstadt, Minden, auf spätere Töchter im 14. Jahrhundert bis zur schönen Liebfrauen-Kirche in Friedberg.

So richtig und wichtig vieles Einzelne in diesen Untersuchungen, so unentbehrlich Kästners Werk für weitere Forschungen ist, so scheint es schließlich doch so, als sei die Elisabeth-Kirche aus einem Baurezept von Einflüssen und Beziehungen entstanden, vorgefaßt von Bauperioden, umgestaltet von Bauherren. Ja, es scheint sogar so, als mache das Ornament mehr das Bauwerk aus als das rein Architektonische. Meyer-Barkhausen hat das erkannt und an Schmarsows Mahnung erinnert, daß wir unsere Denkmäler neu erwerben müssen, um sie zu besitzen.

Und er hat in schmalem Bande (dem man nur einen besseren Einband wünscht) endlich, ja zum ersten Mal, St. Elisabeth nicht eklektisch erklärt, sondern als das große Bauwerk in organischer Harmonie, das es ist. Es kommt ihm auf die Würdigung dieses Kunstwerks an und dabei fallen — fast wunderbar — alle Schwierigkeiten der andern Betrachter weg; denn er entdeckt auch die volle innere Einheit zwischen den drei verschiedenen Elementen dieses Baus: zwischen dem Dreikonchenchor, dem Basilikagrundriß und der Hallenkirche. Dehio und neuerdings R. Kömstedt glauben an einen anfangs geplanten Zentralbau, Kästner an den Erstentwurf

einer Basilika und spätere Planänderungen. Meyer-Barkhausen macht aus dem Bauwerk selbst dessen restlose künstlerische Einheit, aus einem Willen und nach einem Gesetz, unbestreitbar. Jetzt will es uns fast unglaublich erscheinen, daß man solange trotz des vollkommenen Zusammenstimmens aller Bauteile die volle Einheit des Bauwerks übersehen hat. Beginn im Plan war sicher der Dreiflügelchor, der zentralisierter ist als alle Kölner; ohne Betonung des Ostchors, den in Frankreich Umgang oder Chorkapellen hervorheben, eindeutiger Wille zur Konzentration, den dann die Halle ebenso zeigt. Sie ist nicht in sich beschlossener Raum, sondern Weg nach Osten im Sinne jener uralten basilikalen Tradition, Geleit für die Unzahl herandrängender Pilgerscharen, die hinstreben zu der im Chor befindlichen Grabstätte der Heiligen. Die vorwärtsschreitenden Besucher werden von einer dreifachen Allee vorangeführt, die sachlich kühler ist als eine Basilika, deren Licht immer mehr sphärenhaft wirkt. Drei Langschiffe, drei Chorarme, voraus noch drei Turmhallen, »in dieser Folge ergibt sich eine Steigerung der Raumkonzentration von den wandgeschlossenen Turmräumen zu den durch Pfeilerreihen getrennten Schiffen und weiter zu der gesammelten Einheit des Dreiflügelchors« (S. 40), der heiligen Stätte, wo rosene Wunder immer wieder geschehen. Nach außen bedeutet jener zusammenbindende Ring der durchlaufenden doppelgeschossigen Wandgliederung Ausdruck der einheitlichen und zentralen Geschlossenheit des Innern.

Meyer-Barkhausen führt und überzeugt in klarer edler Sprache, wie sie in wissenschaftlichen Werken selten ist, Kästner ist von Begriffsbestimmungen beschwert; er verweilt auf den Stufen zum Heiligtum, Meyer-Barkhausen aber tritt ein und findet mit den Mitteln seiner Wissenschaft, was immer aufs neu zu finden uns gut tut: daß Kunstwerke wie Mensch und Gott nur ganz und als einzig begriffen werden können, wenn überhaupt.

Berlin. Luise Göpfert.

Joseph Sauer, Wesen und Wollen der christlichen Kunst. Freiburg i. Br., Herder, 1925. 22 S.

Sauers Rektoratsrede überblickt christliches Altertum und Mittelalter als die Phase religiöser Kunst, die mit dem in total neuer Sprache gehaltenen Riesenwerk Michelangelos an der Decke der Sixtinischen Kapelle abgeschlossen ist und deren Wesen in der inhaltlichen Bedeutung und in der Umstilisierung ihrer Stoffe je nach der geistigen Einstellung der Vergangenheit beruht. Sie geht aus von der Tatsache, daß, wie über alle Gebiete unserer geistigen Kultur, auch über das Gebiet der christlichen Kunstwissenschaft ein Zusammenbruch, ein Chaos, eine Krisis gekommen sei. »Statt der philologisch-historischen Detailarbeit, die sich im Stoff erschöpft, verlangt man die Seele und das Wesen der Kunst kennen zu lernen; statt des Sezierens und Klassifizierens die großen Kulturzusammenhänge, in die alles künstlerische Schaffen unlösbar verwoben ist, wieder zu schauen; statt des äußerlich Biographischen die immanenten Stilgesetze aufgedeckt zu bekommen« (3). Der Methodenstreit ist entfacht. Gegen die schon länger befehdete mehr stoffliche Betrachtungsweise erhebt sich die Front einer mehr morphologischen Richtung (Wölfflin), einer rein ethnologischen (Strzygowski), einer ästhetisch-psychologischen (Schmarsow, Pinder und andere [Utitz sollte hier nicht ungenannt sein], völkerpsychologisch formuliert bei Worringer), einer streng logisch-metaphysischen und pantheistisch-weltanschaulichen (Coellen, »in einer barbarisch un- und mißverständlichen Phraseologie«). Sauer erinnert diesen oft recht einseitigen Bestrebungen gegenüber an das, was schon Männer wie Schnaase, Kraus und zuletzt Dvořák bezüglich der ideengeschichtlichen Erfassung der christlichen Kunst geleistet haben, und er hat unseren ganzen

Beifall, wenn er, hierbei sich namentlich auf Dvořák berufend, grundsätzlich betont, »daß in jedem Falle die Kunst in ihrer geschichtlichen Erscheinung als eine Lebensäußerung der Menschheit nur auf dem Wege empirisch-historischer Forschung erfaßt werden kann«.

Was seine sachlichen Ausführungen betrifft, so scheinen mir vor allem die mittelalterlichen wie von besonderem Schwung, so auch von besonders tiefem Wert. Für die altchristliche Kunst wird Gewicht darauf gelegt, daß man die Sepulkralkunst der Frühzeit scharf auseinanderhalte von der erheblich vielseitigeren und auf ganz andere Aufgaben eingestellten Kirchenkunst der Friedenszeit, während für das Werden der Neuzeit mit Recht die noch immer nicht genug gewürdigte hohe, ja einzigartige Bedeutung der Mystik hervorgehoben wird. Nicht ganz zustimmen kann ich der Annahme, als habe die christliche Kunst rein dekorativ und mit absoluter Uninteressiertheit am Gegenstand begonnen und als sei aus dieser sachlich uninteressierten Dekorationskunst in einer Art zweiten Stadiums die Inhalts- und Bedeutungskunst geworden, die sie dann bis zum Ausgang des Mittelalters geblieben ist. Sicherlich ungeschichtlich ist ferner die Vorstellung der frühchristlichen Basilika als einer »Versammlungsstätte der Gemeinde, die um die Opferstätte sich schart, zu der sie ihre Gabe bringt, um sie in verwandelter Gestalt der Himmelsspeise wieder entgegen zu nehmen« (7 f.); gewiß ist sie die Versammlungsstätte der Gemeinde, aber nicht der um die Opferstätte, das ist den Altar — den es in der Frühzeit gar nicht gab — sich scharenden, sondern der auf Wort und Predigt des von der Kathedra aus sprechenden Bischofs lauschenden Gemeinde.

Eine Reihe von 35 Anmerkungen mit wertvollen Hinweisen und Erläuterungen sind der gehaltvollen Rede angefügt.

Berlin. Georg Stuhlfauth.

Georg Lehnert, Geschichte des Kunstgewerbes. Sammlung Göschen, Berlin und Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter & Co. 1921—1926.

Dem bereits vor fünf Jahren erschienenen ersten Bändchen, das das Kunstgewerbe des Altertums behandelte und dem zweiten Bändchen, das dem frühen Mittelalter und der romanischen Zeit gewidmet war, hat sich heuer das dritte Bändchen angeschlossen, das der gotischen Zeit, hauptsächlich dem 14. und 15. Jahrhundert, gilt. Georg Lehnert gibt damit im allgemeinen einen Auszug aus der von ihm bereits 1907 und 1908 herausgegebenen zweibändigen dickleibigen illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes (Berlin, Oldenbourg), ohne das damalige Material nennenswert zu bereichern. Wie schon der Titel sagt, handelt es sich auch diesmal fast ausschließlich um die Geschichte, zu der noch technische Erörterungen hinzutreten, während das ästhetische Moment weniger berücksichtigt wird. Es lag gewiß ein Bedürfnis vor, für weite Kreise, namentlich des Handwerks, solche populäre, wohlfeile Bändchen zu schaffen, da die große Ausgabe nur für den Fachmann bestimmt ist, den schlichten Leser jedoch verwirren oder ermüden mußte. Dennoch fragt man sich, ob es nicht zweckmäßiger gewesen wäre, den ganzen Stoff anders, z. B. nach den Materialen zu gruppieren und ästhetische Betrachtungen mit entsprechender Nutzanwendung auf die Gegenwart viel stärker herauszuarbeiten. Es soll gerne anerkannt werden, daß der Auszug aus dem genannten großen Werk nach den Arbeiten von Pernice, Swarzenski und namentlich O. v. Falke alles Wesentliche in möglichst allgemeinverständlicher Sprache kurz zusammenfaßt.

Aber schon die technischen Erläuterungen lassen mitunter erkennen, daß Lehnert selbst nicht über alle Vorgänge genau orientiert ist. So darf man in alten

Zeiten nicht von »grüngefärbten« sondern nur von »grünen, nicht entfärbten« Gläsern sprechen; Schliff und Schnitt sind streng auseinander zu halten; vor allem aber kann man keine Überfanggläser mit dem Stichel bearbeiten, wie dies (I, 72) behauptet wird. Namen und Bezeichnungen, die die Wissenschaft schon lange ausgeschwitzt hat, wie »Filigran- und Petinet-Gläser«, sollten nicht wieder fröhliche Urständ feiern, mehrdeutige Bezeichnungen wie »Schmelzwirker« ließen sich, wenn man schon das französische Wort »Emailleur« vermeiden will, durch »Schmelzkünstler« ersetzen.

Übrigens hat die Geschichte des Kunstgewerbes in den letzten 20 Jahren manche Fortschritte gemacht, die eine Berücksichtigung hätten finden können. Wir sind heute über das romanische und frühgotische Möbel viel besser unterrichtet als ehedem und haben auch, namentlich wieder durch O. von Falke, die Tätigkeit hervorragender Meister der Metallbearbeitung wie etwa des Nicolaus von Verdun, der auch mit den bedeutendsten Bronzegüssen seiner Zeit zusammengebracht werden kann, kennen und schätzen gelernt. Wir überschauen auch die mittelalterliche Keramik schon sehr gut, da uns von Bode, Grill und andere über Gefäße, Model und Fliesen viel Wertvolles zusammenzustellen wußten. All dies hätte man entsprechend berücksichtigen können, wenn man mit dem selbst kleinen Umfang hausgehalten und längere Exkursionen, wie die über die Glastechnik vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, selbst über das optische Glas, das hier niemand, am wenigsten in einem Bändchen über die gotische Zeit, sucht, für später aufgehoben hätte.

Mit einer gewissen Besorgnis sieht man den nächsten Bändchen von der Renaissance an entgegen, da hier ganz andere Vorarbeiten zugrunde gelegt werden müssen, als es die mitunter recht ungleichen Arbeiten aus dem zweibändigen Kompendium von 1907 sind. Die kunstgeschichtliche Wissenschaft hat uns in der Zwischenzeit so viel gute Einzelforschungen und zusammenhängende Darstellungen, anderseits aber auch ein so reichhaltiges Bildermaterial beschert, daß die Zeit vom 16. bis Ende des 19. Jahrhunderts heute ganz anders vor uns dasteht als ehedem. Wenn wir über die Möbel, Teppiche, Metalle, Fayencen und Porzellane sowie auch die Gläser wieder nur vorwiegend Auszüge der zweibändigen Geschichte bekommen sollten, dann wäre es doch schade um den Druck.

Zu den Illustrationen, die im allgemeinen recht gut gewählt sind, muß leider gesagt werden, daß der kleine Maßstab der 8°-Tafeln trotz der im allgemeinen guten Netzätzungen vielfach nicht genügt. Der abgebildete Goldschmuck von Troja wie der Tassilokelch von Kremsmünster läßt das, worauf es ankommt, ebensowenig erkennen, wie der Bamberger Kaisermantel Heinrichs II., die Bernwardsäule von Hildesheim oder etwa die gotische Zinnkanne im Berliner Schloßmuseum. Entweder müssen mehr Tafeln dazukommen oder man muß sich auf noch weniger Gegenstände beschränken.

Bei aller Anerkennung der guten Absichten Lehnerts wäre doch die Frage aufzuwerfen, ob derartige populäre Publikationen nicht besser von irgend einem jüngeren Beamten eines größeren Kunstgewerbemuseums gemacht werden sollten, der mit den Gegenständen in beständiger unmittelbarer Verbindung steht und die fast täglich anwachsende Literatur in den maßgebenden Zeitschriften unausgesetzt verfolgt. Dagegen könnte vielleicht gerade Lehnert die ästhetischen Fragen mehr in sein Arbeitsbereich einbeziehen, zumal ihm von seiner langjährigen Berliner Tätigkeit her namentlich die Gesamtentwicklung der letzten 100 Jahre sehr geläufig ist, und er überdies als gereifter Mann ein abgeklärtes Urteil haben wird, um auch den lauten modernen Strömungen gegenüber, soweit es sich noch um Experimente handelt, sich nicht aus der Fassung bringen zu lassen. So wird voraussichtlich das letzte Bändchen der Folge das beste und nützlichste sein können.

Stuttgart. Gustav E. Pazaurek.

Karl Künstle, Ikonographie der Heiligen. Mit 284 Bildern. Lex. 8°. XVI, 608 S. Freiburg i. Br., Herder.

Gelegentlich wird in diesem Werke auf Band I verwiesen (z. B. S. 102 oben s. v. Apostel). Was der ausstehende Band I enthalten wird, ist aber auch schon im Vorwort des gegenwärtigen Bandes (II) gesagt: »eine ikonographische Prinzipienlehre, die Behandlung der didaktischen Hilfsmotive und die Ikonographie der Offenbarungstatsachen des Alten und Neuen Testaments« (V). Er wird das Gesamtwerk eines Ersatzes der nicht bloß vergriffenen, sondern auch, bei aller Anerkennung der in ihr beschlossenen Leistung, durchaus überholten Ikonographie der christlichen Kunst des Pfarrers Heinrich Detzel (2 Bände, 1894—1896 im gleichen Verlag) zum Abschluß bringen und mit unserem Band (II) zusammen auf lange hinaus die Ikonographie der christlichen Kunst sein.

Dieser ist ganz den Heiligen männlichen und weiblichen Geschlechtes gewidmet, soweit sie nicht nach katholischer Lehre und Anschauung im engeren Sinne dem ordo salutis eingeschlossen sind. Wir finden also hier wohl den heiligen Joseph, den »Nährvater« Jesu, dagegen nicht Maria, die Mutter Jesu. Im ganzen sind rund 500 Heilige behandelt, beginnend mit Abbakyrus, schließend mit Zita. Sie folgen sich in alphabetischer Ordnung, die nur einmal versehentlich zu gunsten der heiligen Ursula vor dem heiligen Ursinus verschoben ist. Es fällt auf, daß mit dem 7. Buchstaben unseres Alphabetes, G, wenn wir die Einleitung mit 22 Seiten in Abzug bringen, bereits die Hälfte des Buches gefüllt ist und daß diese erste Hälfte des »Heiligen«-Raumes allein rund 210 Namen, die zweite Hälfte alle anderen umfaßt. Dies erklärt sich daraus, daß auf die sieben ersten Buchstaben jeweils nicht nur im Verhältnis sehr erheblich viel mehr Namen entfallen als auf die übrigen, sondern daß unter ihnen auch einige Artikel von einer Länge sich finden, wie sie kein Artikel der zweiten Buchhälfte mehr aufzuweisen hat. An Umfang, über je 18 Seiten sich erstreckend, stehen voran die Artikel: Antonius von Padua und Franz von Assisi; ihnen reiht sich St. Georg mit 17 Seiten unmittelbar an. In weiterem Abstand folgen mit 10 Seiten: Apostel und Elisabeth, auch diese noch der ersten Buchhälfte angehörend, während die 9seitigen (Jakobus d. Ä. und Johannes Baptista) bis herunter zu den kürzesten von wenigen Zeilen (6: Arkadius, Gorgonius, Sulpitius 5: Eugenia) sich über den ganzen Band verteilen.

Im allgemeinen sind die Artikel so angelegt, daß auf die Mitteilung der (oft kritisch beleuchteten) Legende Angabe der Quellen und der Literatur in Kleindruck und dann die ausführlicher gehaltene Ikonographie folgt. Formale Gesichtspunkte sind nie, entwicklungsgeschichtliche selten berücksichtigt; es hätte den Rahmen des Bandes gesprengt; doch sind die mitgeteilten Darstellungen durchweg in chronologischer Ordnung aufgeführt. Als zeitliche Grenze ist das 16. Jahrhundert innegehalten, zuweilen bis ins 17. Jahrhundert herabgegangen. Überall ist zuverlässiges und trefflichst Gesichtetes in lebendiger Fassung geboten. Vereinzelt sind Datierungen altchristlicher Denkmäler unzutreffend: die Berliner Pyxis ist, wie immer wieder betont werden muß, nicht ein Werk des 4., sondern der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts (S. 96); der Bassus-Sarkophag gehört nicht, auch nicht vielleicht noch der vorkonstantinischen Zeit an (S. 487); im Artikel »Joseph« stimmt nicht alles für die altchristliche Zeit; für die Petrusbilder darf ich jetzt auf mein Buch »Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst«, 1925, verweisen.

Die Einleitung enthält 1. hagiographische, 2. ikonographische Vorbemerkungen (mit ausführlicher Literatur). Stark, vielleicht zu stark tritt hier hervor die scharfe Stellungnahme gegen die Religionsgeschichtler, welche die Heiligengeschichten zurückführen wollen auf heidnische Heroen- und Göttermythen. Ein Verzeichnis der

Heiligenattribute (S. 605—606) und ein Verzeichnis der Patronate der Heiligen für Berufsstände und in verschiedenen Anliegen (S. 607) beschließen den Band.

So enthält er alles, was man von ihm zu erwarten berechtigt ist, und überdies so, wie man es zu erwarten berechtigt ist. Nur in einem Stück bleibt er hinter dem etwas zurück, nämlich bezüglich der Illustration, die man noch reicher wünschte als sie ist. Aber was an Abbildungen gegeben ist, und dessen ist immerhin nicht wenig, ist, wie die ganze Ausstattung, ausgezeichnet. Ein willkommenes, würdiges und unentbehrliches Seitenstück zu Stadlers bekanntem großem Heiligenlexikon ist dieser Band mithin das reife Werk eines Kirchenhistorikers und eines Kenners der älteren christlichen Kunst, das den Meister lobt und das viele als Quelle reicher Belehrung dankbar gebrauchen werden.

Berlin. Georg Stuhlfauth.

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Die Berliner Ortsgruppe der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft hat ihre Vorträge in den Jahren 1926 und 1927 regelmäßig fortgesetzt und ist damit lebhaftem Interesse begegnet. Im Sommerhalbjahr 1926 wurden drei Vorträge veranstaltet. Am 7. Mai sprach Dr. med. et phil. Arthur Kronfeld über »Psychologie des Schöpferischen«, am 4. Juni Privatdozent Dr. Johannes von Allesch über »Farbenästhetik« und am 2. Juli Professor Dr. Curt Sachs-Berlin über »Musik und bildende Künste im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte«. Allen drei Vorträgen folgte gemeinsame Aussprache, unter Beteiligung von Professor Dessoir, Dr. von Allesch, Professor Wulff, Dr. G. Hamburger. Im Winterhalbjahr 1926/27 erhöhte sich die Zahl der Veranstaltungen auf vier. Zuerst behandelte Dr. Hugo Bieber-Berlin das Problem: »Literaturgeschichte als Geistesgeschichte«, und zwar am 12. November 1926; es folgte am 17. Dezember ein Vortrag des Stuttgarter Professors Dr. Hans Hildebrandt über »Das Raumproblem in der Malerei der Gegenwart«, mit Lichtbildern. Zu lebhaften Erörterungen gab der durch reiches Material an Zeichnungen erläuterte Vortrag des Oberschulrats Franz Hilker Anlaß, der am 28. Januar 1927 über »Die Kunstbetrachtung in der Schule« sprach; Professor Dessoir, Professor A. Meyer, Lektor Rudolf Stumpf beteiligten sich unter anderen an der Diskussion. Gegenstand der vierten Veranstaltung — am 25. Februar 1927 — war eine Besprechung des Themas »Der Aufbau und Ablauf des ästhetischen Aktes in phänomenologischer Betrachtung« durch Herrn Studienrat Dr. Odebrecht; er fand Ergänzung durch Bemerkungen von Professor Dessoir, Dr. Hans Kern, Dr. H. H. Grunwaldt. — Die Vortragsreihe des Sommerhalbjahrs 1927 wurde am 20. Mai eröffnet durch Dr. Hans Mersmann, der den »Formbegriff der Instrumentalmusik« erörterte. Am zweiten Abend — dem 24. Juni — gab Dr. Helene Herrmann eine Analyse des Shakespeareschen Macbeth. Den dritten Vortrag hielt am 22. Juli Professor Dr. Oskar Wulff zu dem Gegenstand: »Die Anwendbarkeit der poetischen Kategorien auf die bildenden Künste«; dieser Vortrag fand — wie alle von Lichtbildern begleiteten Vorträge — in einem Hörsaal der Universität statt, während sonst in der Regel das Philosophische Seminar der Universität als Sitzungsort dient. — Von den für das Winter-Semester 1927/28 geplanten Vorträgen haben bisher zwei stattgefunden. Dr.-Ing. Paul Zucker behandelte am 25. November »Die Überspannung des Zweckbegriffes in der Architektur« (mit Lichtbildern); über »Das Kunstwerk und die außerästhetischen Werte« sprach am 16. Dezember Dr. Helmut Kuhn; in der Aussprache ergriffen Professor Dessoir und Dr. von Allesch das Wort. Die letzte Sitzung des Winterhalbjahrs wird am 27. Januar 1928 stattfinden. Ein japanischer Kunstgelehrter, Professor Tsuneyoshi Tsudzumi (Nagoya) wird das japanische Naturgedicht erläutern.

VI.

Das Grundproblem der Dichtkunst.

Von

Emil Lucka.

1.

Es sind zwei Bereiche da, beide unabsehbar groß: das Dasein gespiegelt im Dichtergeist, Natur, Geschehen, Menschen, Dinge, Gefühle, Gedanken; und die andere Welt, die Welt der Sprache. Wie diese beiden Sphären aufeinander wirken, sich gegenseitig verändern, wie eine aus der anderen hervorgeht (Sprachwelt aus Phantasiewelt), diese in jene zurückstrahlt, das ewige Hin und Her — das ist das Grundproblem der Dichtkunst.

Wenn fortan von »Welt« gesprochen wird, so soll darunter nicht die objektive, allen Menschen gemeinschaftliche Welt verstanden sein, sondern die Welt in der Seele des Dichters. Der unmittelbare Zusammenhang der objektiven Welt mit der Dichtung steht ganz außer Betracht; wir fragen nicht, wie Phantasie- und Gefühlsleben des Dichters zustande kommen, sondern: wie aus der Welt im Dichtergeist das Dichtwerk hervorgeht, wie sich Welt in Sprache verwandelt, wir fragen nach der »Wortwerdung der Seele« (Ernst Lissauer).

Welt wird in Sprache umgewandelt. Das setzt natürlich voraus, daß die Sprache Weltelemente jeder Art vor die Seele zu stellen vermag — eine Grundtatsache, die ein für allemal feststeht; wie diese sprachlich erzeugten »Vorstellungen« beschaffen sind und durch welche Sprachmittel sie am sichersten heraufbeschworen werden, das ist problematisch und teilweise der Gegenstand unseres Betrachtens.

Die Dichtung ist ein in sich gegründeter, seinen eigenen Gesetzen folgender Organismus, ein Sohn, könnte man sagen, jener erzeugenden Welt, aber nicht ihre Wiederholung oder ihr Schatten. Wir betrachten hier nur die Beziehungen beider, nicht die Sonderart der Phantasie oder der Dichtung.

Welt kann *ruhend* angeschaut werden oder von Bewegung und Leben erfüllt, hinströmend in der *Zeit*. Der Maler ist fast ganz auf die ruhende Welt gewiesen, vielleicht auf eine ihr entrissene und festgehaltene Sekunde, er verfügt ja nicht über Zeit und Veränderung, die durch sein Bild fließen könnten. Die Sprache des Dichters lebt da-

gegen nur in der Zeit, sie steht nicht eine Silbe lang still, sie ist ein unaufhaltbarer Fluß, dessen Geschwindigkeit wandelbar ist, dessen Gang durch Stauwehren gehemmt, durch ein stärkeres Gefälle beschleunigt werden kann. In der Sprache selbst liegt ihr tiefstes und eigenstes Formprinzip: der Rhythmus. Er ist der ganz persönliche Herzschlag und Atemzug einer Seele, der in ihre Rede — Dichtersprache ist ja immer das lebendige Wort, zu dem das gedruckte nur hinführen will — hineinschlägt, der die Sprache gliedert, ihr den zudringenden Weltstoff einformt. Jeder Stoff trägt ja Impulse zu einem besonderen Rhythmus in sich, der Stoff, der mehr oder weniger gegliedert angeschaut wird, färbt ungewollt und unbewußt das schwebende Medium der Sprache von sich aus, teilt ihm Ruhe oder Bewegung, Wucht oder Leichtigkeit in hundert kaum faßbaren Schwebungen mit.

Soll ein ruhendes Stück Welt ins sprachliche Bereich übersetzt, eine Landschaft, ein Zimmer, ein Gemütszustand geschildert werden, so paßt sich der sprachliche Rhythmus an, der Rhythmus der Prosa — unrhythmische Prosa ist ja undichterische Prosa —, der Fall der Verse beschwört Visionen ruhenden Daseins. Aber das Wesen der Sprache, das Strömen in der Zeit ist, widerstrebt im tiefsten der Schilderung, der Wiedergabe unveränderlicher Zustände, denn Geschehen und Wandel sind dem sprachlichen Bereich einzig angemessen; man weiß ja, daß Schilderung lieber in zeitlich fortfließendes Erzählen verwandelt wird (das Schulbeispiel vom Schild des Achilleus). Weitaus die Mehrzahl aller Dichtungen übersetzt den Strom des Weltgeschehens in einen parallelen sprachlichen Strom — wobei kleine Inseln ruhender Welt von sprachlichen Wellen umflossen werden können. Je stärker die primäre Dichterkraft ist, mit desto größerer Sicherheit, ungewollt, halb unbewußt, wird sich Welt in Wort umsetzen, desto überzeugender wird der Rhythmus der Sprache, die Ausdruckskraft und das spezifische Gewicht der Worte, der Bau der Sätze jenes Weltgeschehen vor die Seele rücken, desto weniger wird der Leser oder Hörer merken, daß zwischen ihm und der heraufbeschworenen Welt noch wie eine dünne Wand etwas steht: die Sprache. Je vollkommener und je intensiver dem Empfangenden Geschehen, Fühlen, Gedanken auferlegt werden, je unentrinnbarer er in den Weltstrom hineingezwungen wird, sich selbst vergessend, ganz hingegeben, je suggestiver die befohlene Welt Wirklichkeit geworden ist: desto größer ist die Dichtung. Es ist ja schon bei der Lektüre gewöhnlicher undichterischer Schriften fast selbstverständlich, daß man die Worte nicht bemerkt, sondern den Sinn ganz unmittelbar aufnimmt; sind Stellen in fremder Sprache eingestreut, so liest man, ohne recht zu merken, daß die Sprache gewechselt hat, ununterbrochen auffassend fort.

Bisher wurde davon gesprochen, daß zuerst eine Weltvision da ist, die sodann in Worten widerscheint, daß Sprache von Welt geformt wird. Aber auch der umgekehrte Fall ist — besonders in der Lyrik — nicht selten: daß nämlich Sprachrhythmus, verwandt dem musikalischen Rhythmus, durchs Blut jagt, durch die Seele hämmert, daß dieser Rhythmus (zu dem auch das dunkle Gefühl architektonisch aufgebauter Sprachperioden gehört) die Vision heraufbeschwört, die ja wohl schon in dunkeln Gründen, halb vergessen oder nie recht zum Bewußtsein gekommen, gewartet haben mag. Aber nicht die Vorstellung, die Weltvision ist hier das Erzeugende, sondern der Zwang zur Sprachformung. Man erinnert sich, daß Goethe nachts aus dem Bette steigt und halb schlafend in der Dunkelheit Verse aufs Papier wirft, über die er selbst nicht recht Bescheid weiß.

Das Optimale freilich ist dies: daß Vision und sprachliche Gestalt zugleich sind, eine höhere Identität bilden; in den begnadeten Stellen echter Dichter ist dies wohl auch durchweg der Fall. Wo diese Einheit von selbst da ist, dort stellt sich auch die Suggestion auf den Empfangenden am sichersten ein, er hört nicht mehr Worte, er wird mit allen seinen Sinnen in die »Welt« des Dichters hinein verzaubert. Diese Einheit von Welt und Wort kann, soll schon in den ersten Keimen vorgebildet sein: die Ahnung kommender Vision ist noch nicht nach den einzelnen Sinnen geschieden, Gesicht und Gehör (Sprachgehör) sind noch Eines, Elemente aus anderen Sinnesgebieten können eingesprengt sein, eine noch nicht ganz erfaßbare Stimmung — das heißt dunkles, aber doch eindeutig gerichtetes Bewußtsein — ist da, die aber zwingend und unverwechselbar Vision und — wenn man mir den Ausdruck gestatten will — Audition in sich trägt, so wie ein graues Samenkorn schon die eine Blume birgt — und durchaus keine andere. Der Dichter wird sich auch einer späteren Scheidung in Bild und Wort nicht recht bewußt, ja sie tritt in höherem Sinne gar nicht ein, denn Welt und Wort sind ein Einziges, Wörter, Sätze, Reime, Rhythmen sind mit der Vision zugleich da, die Menschen des dramatischen Dichters stehen vor ihm, reden und handeln, er schauhört ihnen klopfenden Herzens zu, hat kaum das Bewußtsein zu schreiben — wohl ihm, wenn er rechtzeitig Stenographieren gelernt hat, sonst kann er kaum folgen. Der Erzähler sieht alles Geschehen, muß nicht überlegen, wie es in Sprache zu bringen sei, er hat kein klares Bewußtsein, daß aus seinem Tun zweierlei herausanalysiert werden kann: Welt und Wort.

Das ist ja das sicherste Merkmal des S t ü m p e r s, daß sich ihm die beiden Reihen Welt und Sprache nicht reibungslos fügen wollen, daß immer ein Rest bleibt: bald fehlt etwas, was zu sagen nötig wäre,

bald stehen der Worte zu viel, immer rasselt es und hinkt es, die Identität von Welt und Sprache fehlt. Der Virtuose wiederum weiß etwas, das wie Einheit aussieht, mit Routine und Kunstverstand hervorzubringen.

In dieser primären Einheit von Welt und Wort liegt der Grund, daß wahre Dichtungen aus ihrer echten Sprache kaum in eine andere übersetzt werden können. Der gebräuchliche Weg des Übersetzers ist der, daß er die sprachlichen Gebilde möglichst adäquat in eine andere Sprache überführt. Er kümmert sich also nicht um die »Welt«, von der jene Wortwelt erzeugt worden ist, hält sich vielmehr an die Wortwelt als das primäre. Bei einer echten Dichtung könnte eine angemessene Übersetzung nur dann zustande kommen, wenn der Übersetzer in sich die ursprüngliche Einheit von Welt und Wort neu zu erzeugen und ganz unmittelbar, sozusagen ohne Beachtung der ersten Sprache, in der ihm natürlichen Sprache zu gestalten vermöchte. Eine wirkliche Dichtung kann daher nur von einem wirklichen Dichter — das heißt von einem Menschen, in dem Welt und Sprache eines sind — in einer anderen Sprache wiedergegeben werden; und dann ist es nicht das selbe, sondern die Neuformung einer ähnlichen Vision (nicht der gleichen, denn eine Vision kann nur einmal sein).

Es gibt eine abgeschwächte Fortführung des Verhältnisses: Welt-Sprache (mathematisch ausgedrückt: eine Ableitung zweiter Ordnung), worin die Sprache wiederum »Welt« geworden ist und eine neue Spiegelung in sprachlichem Material hervorgebracht wird, die Dichtung projiziert sich neuerdings in die Sprache. Es entstehen quasi-Dichtungen, Nachempfindungen nämlich, wenn dieser Prozeß unbeabsichtigt, unbewußt vollzogen wird, oder Parodien, die eine Wortwelt planmäßig in eine neue Wortwelt hinüberspiegeln. Beiden ist gemeinsam, daß eine Dichtung die »Welt« vertritt und neuerdings in der Sprache erscheint, oft weiß man nicht recht, ob die Wiedergabe beabsichtigt ist oder nicht, ob es sich um eine ungewollte Nachempfindung oder um eine gewollte Parodie handelt. Auch Ableitungen höherer Ordnung sind noch möglich; nachempfundene Nachempfindungen, parodierte Parodien, ja nachempfundene Parodien und parodierte Nachempfindungen.

2.

Aus dem organischen Zusammenhang zwischen Welt und Wort in der Seele des Dichters geht schon hervor, daß ihm — anders als für den täglichen Verkehr und für die Wissenschaft — die Sprache mehr bedeutet als ein Weg zur Verständigung, auch mehr als ein Mittel, Bilder vor die Seele zu stellen; über dies alles hinaus ist ihm

die Sprache noch ein tönendes, ein sinnliches Element, das unmittelbar, nicht Vorstellungen bringend, die Seele berührt und an die Musik grenzt. Die Kinder, in denen viel Ursprünglich-Keimhaftes, dem primär Künstlerischen Verwandtes lebt — sind doch auch bei ihnen wie in jener ersten künstlerischen Stimmung die Sinnesgebiete noch nicht allzu klar auseinander getreten —, haben Spaß an sinnlosen Wortverbindungen, die sich irgendwie durch ihren Klang auszeichnen: Darf ich's wagen, Sie zu fragen, welchen Kragen Sie getragen, als Sie lagen, krank am Magen, in dem Wagen, der da fuhr nach Kopenhagen? — Von solchen Spielereien geht aber doch ein Weg zu hohen Versen, deren Klang allein — abgesehen von ihrem »Welt«-Inhalt — unmittelbaren Eindruck macht. Man könnte manche schöne Verse als Beispiel wählen, etwa Dante:

L'imperador del doloroso regno.

Hier merken wir aber schon die Grenze, bis wohin dieses melodische Element in der Sprache unabhängig von dem Sinn, der durch sie vermittelt wird, walten darf. Versteht jemand nicht italienisch, so wird ihm diese volltönende Zeile aus der »Göttlichen Komödie« kaum einen besonderen Eindruck machen. Es hat in unserer Zeit Versuche gegeben, die Dichtersprache ganz ihres vorstellungsvermittelnden Charakters zu entkleiden und Wortfolgen hinzuschreiben, die nur lautlichen, rhythmischen, kurz musikalischen Wert haben. Die inzwischen wieder verstorbenen Dadaisten haben solches als Prinzip verkündet, berühmt wurden die Verse Hofmannsthals:

Den Erben laß verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der toten, alten Frau.

Hier ist weniger Bild und Sinn als Klang beabsichtigt, die Sprache geht selbstgenugsam ihrer Wege und möchte sich so weit als möglich davon frei machen, Spiegel der Welt und triviales Mittel der Verständigung zu sein.

Rein lautliche Reize sind in Volksliedern häufig, der Refrain gehört hierher, und weil da die Neigung besteht, ins Musikalische hinüberzuschreiten, werden solche Gedichte von Liederkomponisten bevorzugt. Vielleicht hat kein Künstler so wie Richard Wagner die lautlich-musikalischen Valeurs der Sprache gefühlt, ihm war ja freilich über beide Reiche Gewalt verliehen. Es hat nicht seines gleichen in der Wort- und Tonkunst der Welt, wenn aus dem Tönen des Orchesters Gesang aufsteigt, der noch nicht vorstellungsbeladene Sprache ist, sondern Urklang der Menschenstimme. Man hört, wie Menschenrede und Gefühlsausdruck entstehen:

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
Walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Solch elementares Ausströmen einfacher Gefühle steht zweifellos am Beginn der Menschheitsentwicklung.

Wortmalerei wird nicht selten zu komischen Wirkungen verwendet, so in den bekannten lateinischen Versen (die aber nicht klassisch sind, sondern von einem modernen Philologen namens Taubmann herrühren):

Quando conveniunt Maria, Camilla, Sybilla,
Sermonem faciunt et ab hoc et ab hac et ab illa.

3.

Es besteht kein Zweifel, daß das Ideal der Dichtung heißt: Höchstmaß an sprachlich-lautlicher Vollkommenheit zusammen mit einem Höchstmaß an Ausdrucks- und Bildmacht und geistigem Sinn. Wo eines dieser Elemente ins Übermaß gerät, kann noch immer etwas in seiner Art Bedeutendes zustande kommen, meistens aber wird das nur einseitig Ausgebildete nicht ganz befriedigen. Die Gesänge der Erzengel am Anfang des Faust etwa oder »Selige Sehnsucht« erfüllen das Ideal nach allen Richtungen.

Die objektiv bestehende Welt — das muß nicht weiter erläutert werden — ist durchaus konkret, gegenständlich, sachhaft, und diese Gegenständlichkeit wird in die Seele des Dichters aufgenommen, mit gefühlsmäßigen und gedanklichen Elementen durchsetzt. Und wie die Welt da draußen, so ist auch die Sprache in ihren Anfängen vollkommen anschaulich, saftig und lebendig gewesen; aber sie hat im Laufe der Entwicklung und Weiterbildung vielfach unanschauliche, schattenhafte, begriffliche Elemente neben die konkreten gesetzt, ja was blutvoll und anschaulich gewesen ist, das verbleicht heute oft genug zur Phrase. Alle unsere Kultursprachen haben ihre roten Backen verloren, schleichen wie Gespenster durch Rede und Zeitung. Weil nun die Sprache so bequem abgeschliffen, zum Gebrauche der Wissenschaften entwirklicht, von nichtsbedeutenden Redensarten voll und von greifbarer Unmittelbarkeit leer ist, darum liegt die Gefahr nahe, daß bei der dichterischen Umsetzung der Welt ins Wort allzuviel von blutvoller Wirklichkeit und Leben verloren gehe. Wenige Dichter wissen die ganze Fülle der Welt in ihren Worten zu greifen und zu formen, nicht oft ist die Sprache so gegenständlich wie die Welt, die sich in ihr spiegelt. In Strophen mancher Dichter ist das auch heute noch — und gerade heute — zu finden, in ganzen Büchern selten.

Die Meister sachlicher Prosa sind unter den Deutschen Kleist, unter den Franzosen Flaubert.

Man kann die fortschreitende Entblutung der Sprache an dichterischen Zeugnissen etwa eines Jahrhunderts deutlich sehen. Was zur Zeit der Klassiker und der Romantiker noch Leben und Anschauung in sich getragen hat, das ist heute — nicht zuletzt durch das häufige Zitieren berühmter Worte, die man ja in Phrasensammlungen anhäuft — farblose, nichtssagende Redensart geworden. »Der Donner rollt« ist einmal echte Vision gewesen, einer hat geschauhört, daß der Donner wie hölzerne Kugeln über Bretter rollt. Heute fühlt kein Mensch mehr, daß da überhaupt ein Bild vorliegt, denn der rollende Donner ist längst zur Phrase geworden. Ebenso ausgemergelt rast der Sturm durch einen Zeitungsbericht, während umgekehrt das Herz des Liebenden in der Romanfortsetzung stürmisch schlägt — aber hier ist kein Sturm und dort ist keine Raserei, alles ist Papier. Es gibt ja Unterschiede zwischen Bildern aus der wirklichen Welt, die mit der Zeit unwirklich und leer geworden, und Wendungen, die schon bei ihrer Geburt Redensarten gewesen sind; aber uns interessiert hier das, worin beide übereinstimmen, das Unanschauliche, dichterisch Wertlose.

> Vor grauen Jahren lebt' ein Mann im Osten,
> Der einen Ring von unschätzbarem Wert'
> Aus lieber Hand besaß.

Ich bin literargeschichtlich nicht genug orientiert, um zu wissen, ob die Verbindungen »graue Jahre« und »unschätzbarer Wert« zur Zeit Lessings noch anschauungzeugende Kraft besessen haben, seither sind sie jedenfalls völlig verblaßt. Aber ganze hochberühmte Gedichte wie etwa Schillers »Glocke« bestehen ja für uns, hauptsächlich infolge endloser Wiederholungen, zum guten Teil nur noch aus tönenden Phrasen. Dagegen haben die Gedichte Goethes fast durchweg ihre suggestive Wucht bewahrt — hier ist vom Anbeginn so edles Material in den Schmelztiegel der Dichtung gelegt worden, daß ihm die fortschreitende Entkräftung der Sprache nichts hat anhaben können.

Unsachlichkeit kann mannigfacher Art sein, in verschiedener Richtung weicht die Sprache von der Wirklichkeit, das Wort von der Welt ab. Da ist einmal die abstrakte Art, die Anschauung durch Begriffe ersetzt, sie ist ja als die Feindin der Poesie berüchtigt. Häufiger noch findet sich aber das Pathos, das Durcheinanderrollen von großen Worten, von Bildern, die allerdings aus der »Welt« stammen, aber den inneren Zusammenhang mit ihr eingebüßt haben, zuletzt als Phrasen selbständig weiterwuchern, Verwirrung und Sinnlosigkeit stiften. Von seinen eigenen Worten hingerissen, verliert der Dichter die Wirklichkeit der inneren und äußeren Welt, redet ohne Gegen-

stand. Die Sprache hat sich vom Boden der »Welt« gelöst und irrt oder taumelt durchs Leere. Solcher Rede fehlt der Respekt vor der Sachlichkeit, sie will nur sich selbst. Das ist die viel verbreitete Bildersucht der dichterischen Sprache, Pathetik, Gongorismus, Marinismus und wie die literargeschichtlichen Bezeichnungen für einen schwülstig-überladenen Stil sonst heißen mögen. Im 17. Jahrhundert war dieser Stil als der echte Stil der Barocke viel verbreitet, die Mythologie wurde herangezogen, um Natur und Alltag großartiger zu machen; in der deutschen klassischen Dichtung vertritt Schiller die barocke, ganz aus der Sprache selbst gezeugte Pathetik, heute ist der Repräsentant dieser niemals aussterbenden Wort-Hypertrophie Fritz von Unruh.

Wie man weiß, neigen die romanischen Völker und Sprachen mehr zum Wortbombast als die germanischen, besonders in italienischen Zeitungen, Reden und Büchern wird die wohlklingende Phrase gehätschelt. Alles dies geht auf die gleiche Wurzel zurück: die Sprache verliert, von den eigenen Tönen berauscht, ihren Nährboden, Welt und Seele, unter den Füßen, der Redner und Schreiber glaubt, weiß Gott wie poetisch und bedeutungsvoll zu sein, und es ist doch nur Wind. Begehrt der gemeine Mann nach dichterischem Schwung — will er etwa einen feierlichen Trinkspruch darbringen —, so wird er unfehlbar phrasenhaft — wenn er sich nicht etwa in den Humor rettet. Manche Leute glauben, auch in der gewöhnlichen Rede nicht »Wein« sagen zu dürfen, sondern mindest »Rebensaft«, wenn nicht »Die Gabe des Bacchus«. Berühmt ist die nordische Skaldenpoesie, die man ohne Kommentar nicht versteht, weil jedes einfache Wort bildlich umschrieben wird.

Und trotzdem ist das Bild, das Begriffliches oder nur halb Verständliches klar und anschaulich macht, das die Rede immer wieder zur Welt zurückführt, wichtig und wesentlich. Die Bilder der Rede sind — und das ist selbst ein Bild — Funken, die aus der Welt ins Wort hineinspringen; artet diese Belebung ins Funkeln aus, dann entsteht freilich ein endloses Feuerwerk, dem das Auge verstumpft. Hier liegt auch der Ursprung der meisten Wortwitze; sie beruhen darauf, daß die Wirklichkeit mit dem sprachlichen Ausdruck nicht übereinstimmt, vielleicht gar nichts mit ihm zu schaffen hat, und daß doch überraschend und verblüffend eine Übereinstimmung vorgetäuscht wird. Der Wortwitz ist eine Besonderheit anschauungsloser Menschen, deren Realität nicht Dinge und Welt sind, sondern Begriffe und Worte; zwei Wörter, die irgendeine Klangähnlichkeit zeigen, werden in eine sinnlose Verbindung gesetzt, und der, dessen letzte Wirklichkeit die Worte sind, hat so das Gefühl, den Dingen beigekommen zu sein. (»Was entsteht aus der Kreuzung einer Geiß mit einem Hahn? — Ein Gashahn«.)

4.

Bisher ist von den Inkongruenzen der Weltreihe und der Sprachreihe gesprochen worden, die einerseits auf dem Mangel an Anschaulichkeit, der abstrakten Art beruhen, anderseits auf der Verwirrung und sinnlosen Häufung anschaulicher Elemente, die zu Pathos und Phrase führen. Aber es gibt noch ein anderes, das seine eigenste Kraft im Auseinanderfallen von Welt und Wort findet, das in einem eigentümlichen freien Schweifen der Sprache beruht. Das ist der Humor, so weit er im Dichtwerk erscheint (von seinen seelischen Wurzeln ist hier nicht zu sprechen). Die humoristische Darstellung benützt ungescheut Anschauungsloses (Begriffliches) wie verworrene und hypertrophe Anschaulichkeit (Pathetik) und schafft aus hundert scheinbar widerstrebenden Elementen ein Neues und Ganzes. Sie nimmt die Weltbasis nur wie ein Motto oder musikalisches Motiv auf, um das herum, über das hinweg man seine Schnörkeleien zieht. Der Meister, in dem sich diese Art bis zur völligen Genialität steigert, ist Jean Paul — Beispiel und singulärer Fall zugleich. Wenn er sagt: »Je mehr er Flaschen auf das Faß seines Leibes zog ...«, so ist dies ein etwas üppiges Bild (denn es soll ja nur heißen: je mehr er trank), aber es wirkt nicht schwülstig, sondern schafft eine humoristische Situation, man stellt sich sogleich einen faßrunden Herrn vor, der sich mit Flaschen Weines anfüllt. Oder: »Ihm waren die Blätter vom aufschießenden Lorbeerbaum zu pflücken lieber, als die Früchte am Brot- und Silberbaum.« Der größte Meister des Humors wendet pathetische Rede in ein Lächeln. Und er setzt auch immer wieder überraschend sich selbst in die Erzählung hinein, so den epischen Zusammenhang zerreißend. Diese Verwirrung ist wiederum eine humoristisch wirkende Stillosigkeit (die begreiflicherweise den klassischen Sinn verletzt).

Neuere Dichter — Gottfried Keller, Fontane, Thomas Mann — ziehen aus einer wenig anschaulichen, ins Begriffliche, selbst in den Kanzleiton fallenden Sprache ganz feine humoristische Wirkungen.

5.

Es versteht sich von selbst, daß ein einfacher Vorgang auf hundert verschiedene Arten in Dichtung umgesetzt werden kann, schon darum, weil mannigfaltige Elemente und Regungen der Seele mit eingehen. Machen wir aber die Fiktion, daß jeder Dichter gleichviel von der Welt sieht und Gleiches aus der eigenen Seele dazutut, so wird die Umsetzung der Welt in die Sprache doch wesentliche Unterschiede zeigen. Die Welt kann von der sprachlichen Darstellung verdichtet

oder aufgelockert, verdünnt werden. Es ist möglich, in einem einzigen Satz eine Weltlage oder ein Geschehen zu suggerieren, es ist aber auch möglich, den Stoff in so viele und weit ausholende Worte einzubetten, daß auf Seiten nicht mehr Weltinhalt gegeben ist als in jenem einen Satze. Dichter der ersten Art, »Verdichter« im eigentlichen Sinn (das deutsche Wort ist viel stärker als das griechische Poet, der Macher, das auch von den meisten anderen Sprachen übernommen worden ist) scheuen alles Überflüssige, hegen ein Mißtrauen gegen die Worte, entbehren des »Schwungs«, neigen zur Nüchternheit; wer auf das »Poetische« aus ist, findet sie dürr und prosaisch. Man kann ja freilich auch aus Sachlichkeit eine Manier machen und ihr verfallen.

Die anderen schwelgen im Wort, sind unermüdlich, einer Sache neue Seiten zu finden, können einen Gedanken nicht gründlich genug erläutern, oft neigen sie zum Überschwang. Breite ist bekanntlich eine charakteristische Eigenschaft des echten Erzählers, Knappheit eignet dem dramatischen Dichter. Die Gegenwart begünstigt Verdichtung wie Verdünnung, weil nämlich oft genug der Umfang einer Erzählung oder eines Dramas vorgeschrieben ist und so paradoxerweise Fülle und Gehalt sich dem Format anpassen müssen. Manchmal ist die kurze und sehr komprimierte Erzählung geboten, dann wieder der möglichst breite Roman, der dem Leser mit unerträglicher Ausführlichkeit das erklärt, was er ohnehin schon gewußt hat. Besonders grell, aber fast unvermeidbar macht sich dieser Zwang beim Drama geltend: weil alle Theaterstücke ungefähr gleich lang sein müssen, wird einerseits das verhältnismäßig arme bis zur geistigen Luftleere gedehnt, das reiche bis zur Unverständlichkeit zusammengepreßt. Das sind nicht Äußerlichkeiten, es trifft vielmehr das ursprüngliche Verhältnis von Welt und Wort — das Grundproblem der Dichtung.

Ein anderer Faktor und jenem verwandt ist das Tempo, mit dem Welt und Geschehen in der Sprache erscheinen. Beim Idyll, der gemächlichen, den Stoff meistens auflockernden Erzählung hat der Dichter keine Eile weiter zu kommen, und dieses Verhalten dem Stoff gegenüber spiegelt sich im Rhythmus der Sprache. Jede Kleinigkeit soll aufgenommen, nichts soll vergessen werden. Der Rhythmus, die eingeborene Gewalt der Sprache, formt nicht nur sie selbst, sondern auch den Stoff. Ein bequem hinfließender Rhythmus, etwa der Hexameter, zieht mit schmückenden Beiwörtern weite Kreise um die Dinge herum, ein harter, atemloser Stakkato-Rhythmus sticht die entscheidenden, die Sach- und Hauptwörter heraus. Er springt hastig von Höhepunkt zu Höhepunkt, übergeht alles, was ihn aufhalten könnte, seine Sprache ist abgehackt und gehetzt. Dies hängt nicht mit der Manier zusammen, die Wirklichkeit begrifflich zu verdünnen, sie behält vielmehr ihr ganzes

Recht, ja womöglich werden die herausgerissenen Spitzen bis zum äußersten verdichtet.

Eine besondere Situation ergibt sich, wenn dem Tempo des Dichters, etwa dem Rhythmus eines Romanes, der Rhythmus des Lesers gegenübersteht, denn jeder Mensch hat eine gewisse umschriebene Zone, innerhalb deren sein inneres Leben — das mit Herzschlag und Atemzug zusammenhängt — organisch pulst. Es kann nun geschehen, daß der Rhythmus einer Erzählung, der Grad ihrer Breite und Fülle, ihre größere oder geringere »Behaglichkeit« mit dem natürlichen Rhythmus des Lesers — des Zuschauers im Theater, des Zuhörers bei einer Rede — zusammentrifft. Ein angenehm-beistimmendes Gefühl entsteht im Aufnehmenden (und oft genug rechnet er dem Dichter als hohe künstlerische Qualität an, was doch nur der Zufall einer Gemeinsamkeit ist). Fällt aber der Rhythmus beider auseinander, dann wird der Leser sein Buch vielleicht als hastig, atemraubend, als lästig und störend empfinden; er muß zurückgreifen und zweimal lesen, was ihn hemmt und verwirrt. Oder umgekehrt: das Buch ist ihm zu breit, zu langatmig, zu langweilig, Seiten mit Schilderungen und Reden werden übersprungen, um den Faden der Handlung wiederzufinden.

Im Rhythmus wirksam, aber schon vor ihm und dann über ihn hinaus lebendig ist der Stil der Dichtersprache (dessen Untersuchung nicht hierher gehört). Er ist eine Gewalt der Formung, die jeden Stoff nach ihrem eigenen Willen um- und sich einbildet, vom Rhythmus nicht völlig zu lösen, und doch viel mehr als er geistiges und sachliches Prinzip der Auswahl und der Formgebung. Ein bestimmter historischer Stil etwa empfängt jeden Weltinhalt in seine eigenwillige Denk-, Fühl-, Schau- und Sprachform hinein; selbstverständlich bringt er seinen besonderen Rhythmus, sein lautlich-musikalisch gliederndes Element mit sich.

Es kommt ferner in Betracht: Nähe oder Ferne der Sprachreihe im Verhältnis zur Weltreihe. Die Sprache kann sich ganz eng an jede Regung und Schwankung der Welt schmiegen, jede Nuance wird wiedergebildet, jeder Gedanke erscheint im Wort, genau so weit fertig wie in der Seele. Das ist die naturalistisch-psychologische Kunst, die gar nicht nahe genug an ihren Gegenstand heranrücken kann und aufs Allerkleinste erpicht ist. Die russischen Erzähler, Dostojewski vor allem, belegen diese Nähe von Welt und Wort, ihre Darstellung will allergetreuestes Abbild der Wirklichkeit sein, wobei die äußere oder die innere Wirklichkeit mehr Beachtung finden kann. Die Schilderung eines Festes zieht sich über hundert Seiten, Welt und Seele liegen unter einem Mikroskop. Auch die großen Humoristen gehören hierher, die irgend eine Belanglosigkeit lächelnd so beschreiben, als wäre

sie das Wichtigste auf der Welt. Der Franzose Marcel Proust wäre auch zu nennen, der die mikroskopische Schilderung zum äußersten treibt. Er sagt von sich selbst: »Ich achtete sehr darauf, ob meine Sätze genau wiedergäben, was ich in meinen Vorstellungen sah, und war besorgt, nicht nahe genug zu kommen« (*A la recherche du temps perdu* I, p. 92).

Im Gegensatze hierzu geht die weitmaschige Darstellung auf Distanz und Fernwirkung aus, sie will nicht die Miniatur, sondern das Fresko. Sie faßt, ohne doch abstrakt zu sein, das Weltgeschehen nur wie ein allgemeines Bild ins Auge, das der Darstellung zugrunde liegt, aber ganz frei, ohne Rücksicht auf Einzelheiten neu geschaffen wird. Ein riesiger Komplex von Dingen und Ereignissen kann aus der Ferne, mit einem halben Satz erledigt werden. Solches ist fast in jeder Erzählung gelegentlich zu finden, wenn nämlich über eine Sache kurz hinweggegangen wird, man sieht die Welt durch ein Zeitfernrohr. Für das entgegengesetzte Verhalten ist heute der Ausdruck »Zeitlupe« aufgekommen. Über den Sinn der Zeit in der Kunst wäre eine eigene Untersuchung nötig; die bildende Kunst ist zeitlos, die Musik ist der Zeit völlig untertan, die Dichtkunst steht, nach ihrem inneren Rhythmus betrachtet, der Musik nahe, in ihrem Welt-Verhältnis verfügt sie frei über den seelisch erlebten Zeitablauf — *durée réelle* nach Bergson —, sie kann eine Weltsekunde grenzenlos verdehnen, ein Weltjahrhundert zu einem Atemzug verkürzen. Wir sehen den Zusammenhang dieser Kategorie mit der früher angerührten von Verdichtung und Verdünnung. — Nähe und Ferne werden entscheidend von der Form der Dichtung bestimmt; die Erzählung rückt alles Geschehen in die Vergangenheit, Drama und Gedicht ziehen es in unmittelbare Gegenwart, in äußerste Nähe. Eine Erzählung, die immer wieder in die Gegenwart springt, macht beim Drama Anleihen, ein Gedicht, das in die Vergangenheit versetzt, ist episch.

In anderer Richtung betrachtet, ist die sprachliche Darstellung laut oder leise, kraftmeierisch oder behutsam; man denke an Sturm und Drang und an Goethes Altersstil.

Die Dichtung kann ferner die ihr zugrunde liegende Wirklichkeit aufklären oder verdunkeln, sie macht die Welt entweder so durchsichtig und einfach, wie sie gar nicht ist (durch Fortlassung, Abstraktion, Umschichtung, Eindeutung eines fremden Sinnes und sonstwie); oder sie breitet Schleier über das Verständliche, verdeckt offenkundige Zusammenhänge und Einheiten, deutet auf geheimnisvolle Beziehungen hin, die nicht ohne weiteres und vielleicht gar nicht aus dem Stoff zu erfassen sind, unzweifelhafte Willensrichtungen werden vieldeutig. Die klärende Tendenz ist bei klassischen Dichtern, beson-

ders den Franzosen zu finden, deren Sprache solchen Willen — der meist zum Rationalismus Beziehungen hat — fördert; das Dunkle ist dem Träumenden, dem Propheten und dem ins Jenseits Gewandten eigen, auch dem, der wahrhaft Neues sagen will und es noch nicht zur letzten sprachlichen Formung zu bringen vermag. Wie man weiß, ist Dunkelheit oft eine Methode, Tiefsinn vorzutäuschen, das Ideal: Fülle und Tiefsinn in kristallener Form wird selten erreicht. —

Das sind nur die wichtigsten Modifikationen, mit denen sich die Welt in der Sprache widerspiegeln kann — gewissermaßen Kategorien der Dichtkunst. Aber die Mannigfaltigkeit ist unübersehbar.

6.

Es bleibt noch ein Gegenstand zu erledigen, den man vielleicht schon am Beginn hätte suchen mögen: wie sich nämlich unsere Betrachtungsart zu den Grundformen der Dichtung verhält. Die Welt kann, prinzipiell gesprochen, in zwei Richtungen angeschaut, Gegenstand der Dichtung werden. Ganz ursprünglich lebt sie in Phantasie und Seele des Dichters als ein Strom, der ungeordnet dahingeht, als das Zusammen alles Seienden und Werdenden, der Dinge, Ereignisse, Menschen, Taten, Gedanken, Leidenschaften, Gefühle. Das Leben selbst, das mittelpunktlos und chaotisch durch eine Seele flutet, ist sozusagen das Urwasser, das sich wie ohne Hinzutun eines Subjektes aus der Seele in die Dichtung ergießt, erster epischer Stoff, der alles Dasein birgt: Schilderung, Erzählung, leidenschaftliche Wechselrede, pathetischen Erguß der Einzelseele. Diese fundamentale Art, die Welt zu schauen, die Welt sich selbst schauen und spiegeln zu lassen, ist im Epos wie im großen Roman zu finden. Hier geht der Strom des Lebens noch ungebrochen, er wird, prinzipiell mittelpunktlos, mit einer gewissen Willkür nach den im Dichter ruhenden Bedürfnissen von Ordnung und Form gegliedert, nur unmerkbar und fern waltet eine Kraft über allem Sein, das sich selbst auszusagen scheint.

Ganz entgegengesetzt diesem mittelpunktlosen Hinströmen kann ein einziges form-, sinn- und wertgebendes Zentrum da sein, das die Welt ergreift, ordnet, gestaltet. Was da ist, wird von einem Ich aus geschaut, gefühlt, bewertet, alles Sein ist strahlenförmig um einen Mittelpunkt gruppiert. »Welt« heißt jetzt: Gegenstand eines Subjektes mit aller seiner Eigenart und Ungerechtigkeit. Die lyrische Art, Welt zu schauen, zu formen und in Sprache überzuführen, hat sich neben die epische gestellt.

Es gibt aber ein Element im ursprünglichen epischen Strömen, das die Neigung hat herauszutreten, ein Neues zu werden, den epischen Strom zu hemmen: die direkte Rede der Menschen. Wie Inseln und

Felsen ragen affektbeladene Worte aus dem allgemeinen Strom, begehren immer entschiedener selbst Mittelpunkte zu sein. Subjektive Elemente heben sich aus dem objektiven Geschehen, wollen das Chaotisch-Mittelpunktlose zum Mittelpunkthaft-Zentrierten umbiegen, ziehen alles Geschehen an sich. Was sich begibt, flutet zu ihnen, durch sie, aus ihnen zurück in die Welt, nicht mehr spiegelt sich das Sein in eine Dichtung hinüber, Menschen sagen sich jetzt selbst aus, dokumentieren sich ichhaft, das heißt in direkter Rede. Schließlich ist von der »Welt« nichts mehr übriggeblieben, als was sich in der Seele handelnder Menschen spiegelt, aus dem ungeordneten Hinströmen alles Daseins hat sich dessen dramatische Gestaltung herausgelöst. Man weiß ja, daß die griechische Tragödie auch stofflich aus Erzählungen von Schicksalen und Heldentaten, aus Epischem also hervorgetreten ist, daß auch heute noch eine merkwürdige Erzählung — vielleicht aus der Geschichte, aus dem Leben, aus einem Zeitungsbericht, aus einem Roman geschöpft — Stoff und Anlaß zur dramatischen Formung bieten kann, daß sich der Dramatiker vielleicht eine vorläufige Übersicht in erzählender Form anlegt, daß schließlich der Bericht über ein Drama wieder als Erzählung auftritt. Das Epische und das Dramatische sind zwei Funktionen, die sich am gleichen Stoff auswirken können, beiden ist der Charakter der Objekthaftigkeit gemein, das heißt, mehrere Iche sind nebeneinander berechtigt, während die dramatische mit der lyrischen Funktion verbindet, daß beide den Weltstoff um Seelenmittelpunkte ordnen. War das Ursprünglich-Epische Milchstraße, so ist das Dramatische Sternbild — mannigfach sind ja die Menschentragödien wie die Sternbilder —, ist das Lyrische Zentralsonne, um die die Welt kreist.

Diese drei Möglichkeiten offenbaren sich also nicht nur als die Grundformen der Dichtkunst, sie sind vielmehr noch vor jeder Umsetzung ins Sprachliche primäre Funktionen, nach denen sich der Weltstoff in der Seele des Dichters gliedert; und sie sind prinzipiell die einzigen Möglichkeiten seiner Gliederung. Wird etwa der Entwicklungsroman eines Menschen von ihm her erzählt, so geht die objektiv-epische schrittweise in die subjektiv-lyrische Funktion über, mag auch die äußere Form des Romanes — auf die es hier eben noch nicht ankommt — gewahrt bleiben. Gleichermaßen kann ein Gedicht in Wahrheit dramatisch sein (»Hektors Abschied«); Goethes »Ganymed« stellt eine innere Durchdringung beider Funktionen dar: die Welt ist von dem verzückten Jüngling angeschaut, der zum liebenden Vater hinauf begehrt. Nur ein Mittelpunkt ist da (lyrisch), aber der Dichter hat sich dramatisch in eine andere Seele versetzt. So ist auch Schnitzlers Novelle »Fräulein Else« ein monologisches, also lyrisches Drama.

Es kommt eben nicht auf die konventionelle Form an, sondern auf das Verhältnis Welt-Sprache, das in ihr seinen Ausdruck findet.

Weil aber das ursprüngliche Chaos der Welt, jenes mittelpunktlose, allumfassende Epische aus sich heraus die mittelpunkthaften Funktionen des Polyphon-Dramatischen und des Monophon-Lyrischen erzeugt hat, darum fordert das künstlerische Gefühl eine engere, schärfere Form epischer Weltfassung, die nicht mehr wie jenes Urwasser ungesondert alles in sich trägt, sondern das Subjektiv-Zentrierte ausscheidet und den Ablauf des Weltgeschehens zu höchster Objekthaftigkeit sammelt. Hier erscheinen die Menschen nicht unmittelbar redend, sondern aus größerer Ferne geschaut, sie künden nicht als Mittelpunkte in direkter Wallung sich selbst, sondern sie sind eingeordnet ins sachliche Geschehen. Die reife Form der Epik, die auf dieser Weltgliederung beruht, vermeidet möglichst die direkte Rede, das Mittel sternhafter Anordnung, sie läßt Gefühle nicht unmittelbar aus einer Seele aufsteigen, sie berichtet vielmehr objektiv hierüber, macht das Innenleben der Menschen an gegenständlichen Merkmalen offenbar. Schon weil der Rhythmus der Rede von einem zum anderen Menschen wechseln muß, vermeidet der reine erzählende Stil dieses unruhige Schwanken, das etwas Fremdes einsprengt. Lateinische Geschichtsschreiber, altitalienische Novellisten, Stendhal, unter den Deutschen Kleist beruhen mit ihrer hohen Erzählungskunst in der objektiv geschauten, rein epischen Welt; die Novellen Kleistens, der doch der größte Dramatiker nach Shakespeare ist, weichen der direkten Rede instinktiv aus, in der kurzen Erzählung »Das Bettelweib von Locarno« kommt direkte Rede gar nicht vor, in der längeren »Der Findling« gibt es nur drei oder vier unmittelbare Repliken, sonst strömt alles in dichtester epischer Komposition dahin.

Den umgekehrten Weg geht die Novelle, die einen immer größeren Raum dem Dialoge gewährt, während die verbindende Erzählung völlig einschrumpft. Heinrich Mann hat solche Dramen-Novellen auf die Spitze geführt, sie sind nicht mehr Erzählung und noch nicht Drama, bleiben Zwittergebilde. Wo in der echten Erzählung (sei sie Epos oder Roman) Menschen sprechend eingeführt werden (es können wie in »Reineke Fuchs« auch Tiere sein), dort fehlt die Überleitung zur direkten Rede nicht. »Hektor sogleich ermahnte mit lautem Rufe die Troer:« — »Da antwortete drauf die gute Mutter verständig:« (Hermann und Dorothea); oder im Roman. »Er sagte:« — »Sie erwiderte darauf:« Heute werden diese Überleitungen gern fortgelassen — Episches steht unvermittelt neben Dramatischem.

Wir sind freilich die Mischung echten Erzählens mit dramatischen Elementen so sehr gewohnt, daß uns rein objektive Darstellung er-

müdet, und daß wir, künstlerisch abgestumpft, selbst das stillose Hineinreden des Autors — auch wenn es nicht humoristisch gemeint ist — hinnehmen. (Erste Pflicht des Autors heißt doch: als Privatmann nicht vorhanden zu sein.) Die Erzählung, die von einem »Ich« umrahmt ist — einer erzählt etwa, was ihm für Abenteuer begegnet sind —, ist schon nicht mehr echte Epik. Selbst im wahren Drama sind noch Überreste des Zeugend-Epischen zu finden, sie stehen als Erläuterungen und Anweisungen für das Gespräch, dem ein Ringen und Kämpfen entsteigt, in Klammern. Unvollkommene Dichter, Bernhard Shaw etwa, streuen ganze Beschreibungen, ja kritische und ironische Bemerkungen zwischen die direkte Rede der Menschen ein und schaffen so ein Gegenstück zur unkünstlerischen Erzählung. Neben der epischen Gefahr steht die lyrische: die Vielstimmigkeit des Dramas schwindet, die Gestalten, die doch ihr eigenes Leben tragen müssen, verraten sich als direkte, öfter indirekte Abwandlungen der Subjektivität ihres Dichters.

7.

Das allgemeine Schema, das aufgestellt worden ist: Umwandlung von Welt in Sprache, erfordert selbstverständlich für jede Form der Dichtkunst, ja für jedes einzelne Werk seine besondere Anwendung; das ist Sache der nachfühlenden literarischen Kritik. Ganz allgemein wird sich über das Stück »Welt«, das von der Seele des Menschen eingeschlossen ist und in die Rede hinübertönend rhythmisch offenbar wird, von der Lyrik im engeren Sinn also, noch einiges sagen lassen. Hier besonders ist nicht Bild oder Form von Anfang an da, vielmehr kommt aufquellendes und sich selbst noch nicht ganz besitzendes Gefühl in der Berührung mit der Sprache zu seinem eigenen wahren Leben, noch viel inniger als bei den anderen Arten der Dichtung sind hier Gefühl, Wort und Bild eines. Jäh wird einer ergriffen und weiß nicht wovon, bebend tastet er in die Sprache hinein, sich selbst zu deuten und zu finden. Ein Drängen, ein ängstliches Herzpochen, ein unruhiges Zumwerkwollen ist da, etwas begehrt ans Licht, ins Wort hinein. Nirgends so wie hier ist die Dichtung ein Lebendiges, ein unmittelbar Aufglühendes, das nicht schon als Bild die Seele vorbewegt hat, sondern das als rätselhafte Ahnung erst im Augenblick der Geburt, die Sprache erreichend, es selbst wird.

Die Gabe des großen Dichters ist: das eben nur ahnend Bewußte im Augenblick der Erwerdung so zu fassen, daß es in die letzte Sprachformung einfließt. Denken wir z. B. an ein Gedicht wie Goethes »Harzreise im Winter«. Zuerst kann nichts anderes in der Seele gewesen sein als ein düsteres Brüten, ein unglückhaft beschwertes Gequältsein; erst im letzten Viertel des Gedichtes spüren wir, daß ein

Liebesleid die Seele niedergepreßt hat. Allmählich ins Wort steigend, tastet das Gefühl zu sich selbst auf, findet endlich Form und Befreiung. Das ist ja die Erlösung ins Kunstwerk, an der auch der Nachfühlende teilgewinnen kann. Die unklare Zerrissenheit des Herzens — die »Welt« in unserer Schematisierung — spricht sich zuletzt in Worten höchster Kraft und letzter Tiefe aus, die eine schicksalhaft-dunkle Verstrickung von Leben und Leid künden:

Du stehst mit unerforschtem Busen
Geheimnisvoll offenbar
Über der erstaunten Welt.

Geheimnisvoll offenbar: das ist das zwiespältige, sich selbst nur ahnende Nebelgefühl einer Seele, die hinter Schleiern leben will. Diese Stimmung bildet sich vollkommen ins Wort ein, und doch ist keine klare Vision gegeben, noch ein deutlich faßbarer Gedanke. Das ist das Wunder des großen Dichters, daß dieses Wort da ist — denn suchen und finden läßt es sich nicht. Im höchsten Lyrischen, im Hymnischen schießt die Sprache auf wie ein Springbrunn, trägt, halb verständlich nur, Gefühl, Bild und Sinn hinauf, ganz von innerstem Rhythmus getragen — und so schafft sich ein höchstes Dichterisches (»Wanderers Sturmlied«). Analog wachsen in der dramatischen Dichtung aus einer Menschenseele Worte, die sich erst in der Sprache ausfalten — sie können nicht anders sein. Vielleicht steht der Schöpfer verwundert vor dem Gewordenen.

Jedes echte Gedicht entsteigt, Vision und Audition, anschaulich und tönend zugleich, der Mutterlauge; die beiden Reihen »Welt« und »Wort« sind noch nicht eigentlich geschieden. Bei der fortschreitenden Klärung lassen sich deutlich zwei Typen von Lyrikern erkennen: der malerisch-plastische, der Augen-Lyriker (K. F. Meyer, Stefan George), der mehr in der Vision der Weltreihe verharrt; und der musikalische, der Gehörs-Lyriker, der ganz innig in der Sprache wohnt, dessen Gedichte Lieder sind, nicht so sehr Visionskraft haben als Musikalität (Mörike, Storm).

Eine eigentümliche Art der Lyrik ist die prophetische Dichtung: die Rede eines Einzelnen verkündet eine Welt, die noch nicht ist und die auch nicht von seinem Wort erschaffen wird wie das Drama, sondern die nach der Ahnung des Propheten kommen soll.

8.

Die Dichtkunst wird vom Theater, von der Kunst des Schauspielers ergänzt und vollendet. Der Weg des Schauspielers ist umgekehrt wie der des Dichters, sein Ausgangspunkt ist die Sprache, das vorgeschriebene Wort, und es führt ihn zur Welt zurück. Aber diese

Welt steht in einer anderen Sphäre als die erste zeugende Welt des Dichters. Hat sich jene Phantasiewelt ins Wort, in die Dichtung umgesetzt (hier enger gemeint: ins Drama), so wird diese Wortwelt vom Schauspieler wieder in eine andere, greifbare, sichtbare, hörbare Wirklichkeit verwandelt.

Der Kreis rundet sich: die ursprüngliche chaotische Weltfülle des ersten Epos, die alles Seiende umfaßt, wird auf einer höheren Stufe wiederhergestellt. Die auf der Bühne lebendig gewordene dramatische Dichtung führt das Element, das sich einst aus dem Mutterschoße gelöst hat: die einzelnen Menschen nämlich mit ihrer unmittelbar der Seele entquellenden Rede, wieder in die große Umwelt zurück. Aber das Theater hat vor der allumfassenden Erzählung voraus, daß es nicht den Umweg der Worte braucht, daß es alles epische Geschehen unmittelbar im Bilde vor die Augen bringt. Und das andere, das dort in direkter Rede steht, ohne sich entscheidend von der Erzählung zu sondern, das wird auf der Bühne wirklich gesprochen, von Menschen, die wir in ihrer Leibhaftigkeit vor uns sehen. Die vollendete Aufführung eines großen Dramas ist ein neues und selbständiges Gebilde der Kunst, das nicht mehr durchaus der Umsetzung in die Sprache bedarf — also nicht mehr ausschließlich Dichtung ist; das die epischen Elemente im Bühnenbilde zeigt, die dramatischen und lyrischen in wirklichen Menschen. So wird jene erste Welt, die in der Seele des Dichters lebt, von der Bühne auf einer anderen Ebene neu erschaffen — das Vergangene und als vergangen Erzählte steht da in glühender Gegenwart, zeitlos in Wahrheit, wir wissen ja nichts mehr von einst und von jetzt. Elektra und Ödipus, Macbeth und Titania, der Prinz von Homburg und Rose Bernt — uns ist gleichgültig, ob sie gelebt haben, wann sie gelebt haben, denn sie greifen in unser Herz, machen es ihrem Schicksal untertan.

VII.

Die Einstellungsmetapher.

Von

Paul Feldkeller.

1.

Unser Denken ist mehr oder weniger Objektdenken, am meisten das wissenschaftliche, am wenigsten das religiöse, künstlerische, erotische Denken. Das »Objekt« aber ist in seinem Wesen und Daseinsrecht viel ungeklärter und seltsamer, als man nach der ausschließlich auf dies Phänomen gebauten Wissenschaft annehmen sollte. Etwas viel Selbstverständlicheres ist, ungenau gesagt, das »Subjekt«, richtiger: das, was vor der Differenzierung von Objekt und Subjekt liegt.

Das seelische Korrelat des »Objekts« ist nun die »Vorstellung«. Diese aber ist in ihrer modernen Distanzierung vom Subjekthaften durchaus nicht das Ursprüngliche, das Anfängliche. Vielmehr wird bei Primitiven, Kindern, Frauen die Vorstellung oder Objektsetzung durchgängig zugunsten der Subjektsetzung oder »Einstellung« beeinträchtigt. Das Sachdenken, das distanzierende Denken ist hier noch gar nicht durchgeführt. Denn das Kind verwirklicht sich selbst, aber keine Sache, wenn es spielt (dem Objekt wird es nie gerecht), und der Naturmensch kann unmöglich in unserm Sinne »vor«stellen, wenn er in gewissen Sternbildern einen Helden oder Wolf erblickt. Nicht daß er weniger visuell wäre als wir. Er ist im Gegenteil viel mehr Augenmensch als wir und beobachtet schärfer und sieht klarer. Nicht ein Manko, sondern ein Plus muß also die Ursache seines andersartigen Sehens sein. Und zwar ist der Bedeutungsindex seines klar Wahrgenommenen ein anderer als bei uns, und ebenso derjenige seiner Erinnerungen. Wahrnehmung und Erinnerung beziehungsweise Phantasievorstellung liegen weniger weit auseinander und sind der »Einstellung« stärker unterworfen als bei uns. Wir können beim besten Willen in den Plejaden keine »Gluckhenne«, in der Hydra keine Schlange mehr erblicken, wohl aber noch mit bloß gutem Willen den »Hasen« im Mond. Und wir müssen sogar, gegen unsern Willen, menschliche Gesichter physiognomisch auffassen.

Das ergibt drei Stufen des Auffassens. Auf der ersten (Primitive

und Kinder) vermag der Mensch noch in allen Dingen und Handlungen Bedeutungen zu »schauen«, die über das Gegebene weit hinaus liegen. Wenn Kinder spielen, so können sie allem, auch dem Fernliegenden, die ihrer jeweiligen Einstellung gemäße Bedeutung geben. Auf der zweiten Stufe (Dichter und Frauen) ist das nicht mehr möglich: es können nicht mehr wahllos alle Vorstellungen, z. B. Sternbilder und das Spielen mit leb- und gestaltlosen Dingen, sondern nur noch ein bestimmter, weit kleinerer Kreis poetischer oder religiöser Vorstellungen ein höheres, über das Gegebene hinausliegendes Bedeutungserleben vermitteln. Schließlich, auf der dritten Stufe (Wissenschaftler, Kommerzielle), bleibt nur noch eine einzige Restgattung von Gegenständen mit Bewußtseinstransparenz übrig: die menschlichen und tierischen »Gesichter«. Auf dieser Stufe wird die Auffassungsdistanz zwischen den auseinandertretenden Objekten auf der einen, dem Subjekt auf der anderen Seite am weitesten getrieben, aber doch noch nicht so weit, daß die genannten eigenartigen Gegenstände, in denen die Subjektsetzung über die Objektivierung, die Einstellung über die Vorstellung dominiert, unmöglich würden. Dies würde erst auf einer vierten Stufe der Fall sein, die empirisch bisher nicht nachweisbar ist. Es gibt also im menschlichen Geiste eine variable Auffassungsdistanz zwischen dem Subjekt und Objekt und demnach Grade des Objektseins, d. h. des vom Subjekt losgelösten Gegenüberstehens. Und diese Distanz variiert nicht bloß nach der jeweiligen Auffassungsstufe des betreffenden Subjekts, sondern zweitens auch nach den Gegenständen, die aufgefaßt werden wollen: jedem Gegenstand ist seine spezifische objektbildende Distanz zugeordnet. Wächst diese beispielshalber über eine bestimmte Grenze hinaus, so sind physiognomische Gegenstände nicht mehr wahrnehmbar.

Die Physiognomien nun sind durchgängig Gestaltqualitäten, aber nicht umgekehrt alle Gestaltqualitäten Physiognomien, auch wenn man diese mit Recht nicht auf physiologische »Gesichter« einschränken will. Physiognomien sind Gestaltqualitäten *zusammengesetzter* Art, sei es, daß sie aus Elementen nur eines Sinnesgebiets, namentlich des visuellen, oder aus sinnlichen *und* gedanklichen Komponenten zusammengesetzt sind. Im zweiten Falle nenne ich sie komplexe: ein Antlitz, von dessen Träger ich gelesen oder gehört habe, sieht anders aus als ein gleiches, von dem mir nur die Wahrnehmungsdata zur Verfügung stehen. Eine Melodie gewinnt ein verschiedenes Aussehen, je nachdem, ob nach ihr bloß getanzt wird und man sie nur als Tanzbegleitung *kennt* oder ob sie Leitmotiv in einem Musikdrama ist und an bestimmte Szenen oder Personen erinnert oder aber gar in einer Symphonie musikalischer Ausdruck einer Weltanschauung ist. Die Verschiedenheit geht nachweislich bis zur Unkenntlichkeit. Eine Physio-

gnomie ist demnach niemals eine einfache Gestaltqualität (z. B. ein reines Blau, ein Ton, rein sinnlich aufgefaßt), sondern stets zusammengesetzt, dagegen nicht notwendig »komplex«. Es ist auch sachlich berechtigt, ihren Begriff nicht bloß auf menschliche und tierische »Gesichter« einzuschränken. Es gibt Physiognomien von Pflanzen, Gebirgen, Landschaften, ja, wenn man Spengler glauben darf, auch von Kulturen, und zwar nicht in uneigentlichem, metaphorischem, sondern buchstäblichem Sinne.

Die »Physiognomien« genannten Gestaltqualitäten sind aber keine reinen Vorstellungsgegenstände, sondern sind Einstellungsphänome, Subjektsetzungen mit Vorstellungsindex. In jedem physiognomischen Auffassen verwirklichen wir uns: unser Subjekt tritt aus seiner Reserve, in die wir Sachdenker es für gewöhnlich zwingen, heraus und verwirklicht sich in sozialem Kontakt mit einem anderen Subjekt. Jede physiognomische Auffassung ist daher Stellungnahme, ist ohne schöpferische Subjekfleistung, d. h. ohne Setzung des Subjekts seiner selbst nicht möglich. Am deutlichsten sieht man an den komplexen Gestaltqualitäten (solchen, in denen Erlebnisse, Gedanken, Wertungen eine Rolle spielen), wie sie ganz Ausdruck des Subjekts sind. Nur ein Beispiel: der bloße scheinbar abstrakte Gedanke an den kommenden, durchaus noch unsichtbaren Frühling schafft die Gestaltqualität einer ganzen Landschaft um[1]). Darum ist physiognomisches Erkennen stets Selbsterkenntnis, kein echtes Vorstellungs-, kein Sacherkennen. Das Erleben einer bestimmten menschlichen Physiognomie hängt nämlich erstens von einer spezifischen Artung des erlebenden Subjekts, zweitens von einer jeweiligen menschlichen Reife ab (Gegensatz: die Fallgesetze, die Keplerischen Gesetze, zu deren Erfassen es keiner menschlichen Reife bedarf). Es ist darum unmöglich, daß jedes Subjekt jede Physiognomie gestaltet. Im physiognomischen Erleben haben wir vielmehr einen Gradmesser für das, was in uns selber steckt. Allerdings sind die Physiognomien der krasseste Fall von Subjektsetzung. Die Fähigkeit zu anderen Einstellungen dagegen wechselt, so namentlich die Selbstverwirklichung des Liebenden an dem Geliebten, der für das Sachdenken ein Trottel, für das verliebte Einstellungsdenken ein Gott und Held sein kann. Auch hier liegt der »Erfüllungsort« des Denkens im Subjekt: das Subjekt »meint« oder bezielt in der Vorstellung mit einstellunghaftem Bedeutungsindex nicht das Objekt, sondern effektiv, wiewohl unwissentlich, »sich selbst« (genauer: das undifferenzierte Subjekt-Objekt). Und zwar meint es in der Physiognomie, was es ist,

[1]) Ausführliches darüber in Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. 10. Bd., S. 267 ff., namentlich S. 272.



in der Liebe, was es sein möchte und will und als was es sich schließlich auch verwirklicht (als ein Liebender, Schenkender, sich Opfernder, alle seelischen Kräfte Betätigender). Kein Kind und kein Liebender intendieren ein Objekt, so sehr sie es vielleicht glauben. Hier ist der Angelpunkt aller Gläubigkeit, der Religionslogik. Leitende (effektive) und scheinbare Intention treten grundsätzlich auseinander.

Schließlich denkt auch der Sachdenker, wenn er genugsam objektiviert hat, nicht mehr vorstellunghaft. Seine Objektivierung ist bloße Interpolation, ein Umweg zum Zwecke nur noch stärkerer Subjektsetzung, Wertung. Die Wissenschaft des Geistlichen, des Juristen, des Staatsmannes kreist nicht in sich; sie dient dem Leben, der Selbstsetzung. Haben wir stundenlang objektiviert, untersucht und nachgedacht, so steigt bekanntlich das Verlangen der gestauten Subjektsetzungen ins Riesenhafte und verlangt nach Ausgleich, z. B. im Musizieren, als einem der stärksten Selbstverwirklichungsmittel, oder im Schauspiel, oder in der Erotik. In der Musik dominiert die Einstellung wie nur noch im Tanz und in der Liebe. Nirgends ist der Mensch so vorstellungsleer wie in der Musik, so »subjekthaft«, und nirgends — trotz der Subjekthaftigkeit — so im Zusammenklang mit Welt und Menschheit als gerade hier. Der Weg zu Gemeinsinn, zur Sozialität führt nicht durch die Vorstellungswelt. Wir haben noch einen anderen, besseren Zugang zum Kosmos wie zum sozialen Leben als den zu Unrecht allein bekannten durch das »Objekt«. Denn indem wir uns vorstellend der »objektiven« Welt nähern, entfernen wir uns tatsächlich von ihr. Das wissenschaftliche Monopol der vorstellenden Denktechnik ist darum nicht selbstverständlich. Das »Objekt« ist und bleibt das bisher von keiner Philosophie aufgehellte Rätsel. Umso mehr als der reine impersonale Sachdenker selber überhaupt nicht existiert.

2.

Diese allgemeinen Erörterungen stehen hier nicht für sich, sondern sollen die Betrachtung einer merkwürdigen literarischen Erscheinung vorbereiten und ihre Beurteilung erleichtern, — einer Erscheinung, zu der von unserem üblichen Sachdenken aus der Schlüssel der Erklärung fehlt. Es handelt sich nämlich um jene künstlerischen Mittel, welche durch das übliche Vorstellungsdenken nicht erklärt werden können. Namentlich gibt es Vergleiche, die der herkömmlichen Auflösung in die zwei Vergleichsvorstellungen und eine dritte Vorstellung, welche das *tertium comparationis* darstellt, spotten. Die reinen Vorstellungsmetaphern sind ja kein Problem. Die der Wissenschaft sind durchgängig solche: Zelle, Fontanelle, Elle, Speiche, Linse, Maus (musculus), Scheide, Eichel, Dorn, Steigbügel, Hammer usw. Und auch die des

Alltags lassen sich zu einem Teil gleichfalls diesem Typus einordnen (Staatshaupt, Brückenkopf, Krone der Schöpfung usw.).

Die Vergleiche der Dichtung dagegen gehören nicht dem reinen Vorstellungstypus an. Wird der Himmel »rot wie feuriger Wein« genannt, so wird doch noch etwas anderes als die banale Gleichheit der Farbe gemeint. Nennt Uhland die Königin »süß und milde, als blickte Vollmond drein«, so muß von der Vorstellung eines Mondgesichtes direkt abgesehen werden, soll der poetische Eindruck nicht in einen lächerlichen prosaischen verwandelt werden. Nur die Milde und Freundlichkeit des Scheins, also ein nur in der Abstraktion lösbarer Stimmungsgehalt (nicht die optische Helligkeit selber) bildet das dritte Glied des Vergleiches. Dieser Stimmungsgehalt ist schon nicht mehr vorstellbar. Er ist nur der »Einstellung«, d. h. der Subjektsetzung zugänglich. Der Verfasser erinnert sich, daß sein Deutschlehrer in der Tertia an diesem Uhlandschen Gleichnis starken Anstoß nahm, weil der auf Lehrhaftigkeit angelegte Schuldrill andere als vorstellunghaft aufzeigbare *tertia comparationis* überhaupt nicht zuließ. Was sich nun nicht gegenständlich-vorstellunghaft zerpflücken und zerfasern ließ, ward als unklar, verschwommen, absurd abgelehnt. Und doch ist die Uhlandsche Einstellungsmetapher von hervorragender Klarheit und Bestimmtheit, sofern man nur richtig intendiert, was eine Sache der Übung ist. Die Kunst scharfen, ja exakten Denkens unter Suspendierung des Vorstellungsapparats ist aber durch den intellektualistischen Unterricht unserer Bedürfnis- und Zweckschule verloren gegangen. Kunst- und Religionspädagogik sind dabei zu kurz gekommen. Wie interpretiert doch der Rationalist Düntzer die Worte des Homunculus im »Faust«: »Und oben liegt Pharsalus, alt und neu«? Nämlich so: als Pharsalus-Altstadt und -Neustadt!! Es gibt einen religiösen wie künstlerischen Gesichtspunkt, von dem aus Vorstellungsreichtum lediglich Phantasiearmut beweist, insofern durch den anerzogenen seelischen Zwang, die Subjektsetzungen sofort in Vorstellungen umzusetzen, die dem Menschen angeborene Gabe der Einstellungsphantasie, ohne welche Religion und Kunst nicht existieren können, mit Fleiß ertötet worden ist.

Schon das Leben des Alltags arbeitet mit einer Fülle gedanklicher Wendungen, welche die herkömmliche Philologie nicht auflösen kann, weil sie die Phänomene intellektualisiert und lediglich die Vorstellungen, die Objektsetzungen, in den Kreis ihrer Betrachtung zieht. Also schon in der Sprache des nicht gebildeten Volkes gibt es durchaus unanschauliche, ins Vorstellunghafte unübersetzbare Gedanken von dennoch starker Bestimmtheit und selbst Derbheit. Es ist also keineswegs bloß die gehobene Sprache und Denkweise der Religion und Kunst, sei es höherer, sei es primitiver Völker, welche so verfährt. Was gibt es

‚Gewöhnlicheres' als die Rede von »meinen paar Kröten« mit Bezug auf den Besitz von Goldstücken, und doch liegt hier eine echte Einstellungsmetapher vor. Ein »Bild« ist überhaupt nicht vorhanden. Zwischen Kröten und Goldmünzen gibt es keine Ähnlichkeitsbeziehung. Das beiden Vorstellungen Gemeinsame liegt nicht in ihnen, den Objekten, sondern im Subjekt, nämlich in der Stimmung der Geringschätzung, der Einstellung des Verächtlichen. Ebenso ist die populäre Wendung »ein hohes Tier« als Bild sinnlos. Aber die Vorstellung ist mit der gleichen seelischen Haltung verbunden wie die ist, welche man meint: nämlich die dem Volke so eigentümliche und allbekannte Doppeleinstellung der Achtung und Mißbilligung. Desgleichen liegt der Wendung »er hat Schwein« die Doppeleinstellung des Neides und der Geringschätzung zugrunde. Und ähnlich liegt es bei den Einstellungsmetaphern: »er ist ein armer Teufel« (geringschätzige und mitleidige Einstellung), »er ist ein Aas« (kühl bewundernde, neidische und zugleich neidlose), »alter Knabe«, die Redensarten »die ganze bucklige Verwandtschaft«, obwohl jedes Gebrechen fehlt, »erstens kommt es anders, zweitens als man denkt« und viele andere Plattheiten. Nur das »Mariechenbrot« für Margarinebrotschnitte und der merkwürdige Anruf eines Soldaten, der von einer Krankenschwester eine Erfrischung begehrte und »du barmherziges Luder« sagte, seien noch erwähnt.

Alle diese Vergleiche wären, wollte man intellektualistisch verfahren, als Fiktionen zu interpretieren. Man stellt sich so ein, ‚als ob' die Verwandtschaft bucklig wäre usw. Der intendierten seelischen Haltung geschieht dann ein Genüge. Die Gegenfiktionen (im Sinne von Vaihingers »Gesetz der doppelten Fehler«) bestünden dann darin, daß das Vorstellungsmäßige im Handeln selber wieder ignoriert wird; denn der Mensch glaubt schließlich doch nicht, daß die Verwandtschaft verkrüppelt wäre, und hütet sich, im Sinne dieses Glaubens zu handeln, sodaß der ursprüngliche Fehler der Inkonsequenz, des Widerspruchs ein zweites Mal begangen wird und damit aus der Rechnung herausfällt. Wir sagen: zuletzt wird nicht die (fehlerhafte) Vorstellung, sondern die Einstellung intendiert, und wenn diese unsere Intention nur zum richtigen Vollzug kommt, dann mag die Vorstellung ruhig fehlerhaft sein. Der Erfüllungsort unseres Denkens liegt nicht in ihr. (Die sehr wichtige Lehre vom logischen Erfüllungsort wird in der Gegenwart gänzlich vernachlässigt.)

Aber zu dieser Erkenntnis des Erfüllungsortes bedarf es der intellektualistischen Fiktionenlehre nicht. Diese Lehre verdeutlicht manches, muß dann aber, wenn ihr Kern klar geworden ist, beseitigt werden. Es ist der Triumph von Vaihingers Fiktionslehre, daß sie (in bezug auf das Leben) selber eine Fiktion ist, die sich überflüssig

macht. Für die Wissenschaft, namentlich die Mathematik, stimmt sie, für Religion, Sittlichkeit, Weltanschauung, soziales Leben ist sie selber nur ein ‚als ob', ein überaus grober Intellektualismus. Sie wäre nur richtig, wenn der Mensch die drei Vergleichsglieder seiner Metaphern allemal auch vorstellte. Das ist aber in der Einstellungsmetapher nicht der Fall. Meistens wird ohne vorstellunghafte Vermittlung direkt die Einstellung »bezielt«. Daß wir gewöhnlich ohne optische Vorstellungsbilder Gelesenes und Gehörtes verstehen, ist übrigens ja durch Dessoir und Th. Meyer dargetan worden.

3.

Die Anwendung der Einstellungsmetapher in der gehobenen Sprache, namentlich in der Dichtung ist nun ganz ungleichmäßig. Man darf sagen, daß echte Poesie den ersten Typus der Vorstellungsmetapher überhaupt nicht kennt. Gewöhnlich ist neben der das Bildhafte bezielenden Vorstellungsintention noch eine Einstellungsintention wirksam, auf welcher, zwar nicht für das Bewußtsein, doch aber für die zauberische Wirkung, der Ton liegt (»Augensterne«, »Kirschlippen«). Dies ist der zweite Typus. Der dritte intendiert ausschließlich die Einstellung und kommt seltener vor. Ihm dient unser Nachweis. Wir finden ihn bei zahllosen Dichtern überhaupt nicht, sondern nur bei wenigen, wie Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, namentlich aber bei Heine, Hebbel, Nietzsche und Morgenstern, während bei Dante, Shakespeare, Goethe anscheinend ausschließlich der zweite Typus zu finden ist, also der Typus der Doppelintentionalität und Zweideutigkeit.

Eine größere Fundgrube für den dritten Typus, den Typus der reinen Einstellungsmetapher wird nicht leicht zu finden sein als in den Schriften Heinrich Heines. In dem Satz »die ganze ausgekochte Gestalt glich einem Freitisch für arme Theologen« (Harzreise) mag man vielleicht noch eine Vorstellungsbeziehung als *tertium comparationis* entdecken, sofern man sich ein Stück ausgekochtes Fleisch vorstellt. Dagegen ist solches unmöglich bei der Rede von dem »Witwenkassengesicht« eines prosaischen Menschen, von einem »übelriechenden Lächeln«, von »großblumigen Gefühlen und Erinnerungen mit tiefen schwarzen Augen« (Reise von München nach Genua). Hier stören scharfgezeichnete Bildvorstellungen direkt, weil sie der Phantasie Fesseln anlegen. Eine gegenständliche Fassung des *tertium comparationis* ist natürlich möglich, wie bei der Bezeichnung des jungen Kaufmanns in der »Harzreise« als »langes Brechpulver in einem braunen Oberrock«, aber sie wäre dann nur begrifflich-abstrakt und von Seiten des Philosophen, nicht aber des Künstlers und des Genießenden denkbar: etwa in der Form, »gleicher Eindruck auf das Subjekt in bezug

auf Brechreizung«, was poetisch unmöglich ist. Es soll eine in beiden Fällen gleiche Subjektsetzung erzeugt, dagegen den Objekten kein beiden gleicherweise zukommendes Merkmal beigelegt werden. Daher läßt Heine die Frauen so gern als Blumen oder Tafelgerichte, die Männer als Zahlen aufmarschieren. Die Vorstellung wird dadurch geradezu erschwert, die Einfühlung dagegen erleichtert. Da wandeln »glühende Nelken«, die sich wollüstig fächeln, »Hyazinthen mit hübschen, leeren Glockenköpfchen, hinterher ein Troß von schnurrbärtigen Narzissen und tölpelhaften Rittersporen. An der Ecke zanken sich zwei Maßliebchen« (Reise von München nach Genua). Die Italienerinnen haben »gelbfettige Maccaroni-Gesichter«, die Britinnen sind »Plumpuddings mit Rosinenaugen« oder »Rostbeefbusen, festoniert mit weißen Meerrettig-Streifen« oder »stolze Pasteten« (ebendort). Und in den »Memoiren des Herrn von Schnabelewopski« Kap. 8 werden die Frauen mit der Küche ihres jeweiligen Landes verglichen. Das geht eine ganze Seite lang. »Den Maccaroni mußt du aber mit den Fingern essen, und dann heißt er: Beatrice« (zum Vergleich siehe Morgensterns »Möwenlied«: »Die Möwen sehen alle aus, Als wenn sie Emma hießen«). Nach der Schilderung der englischen und französischen Frauen werden die deutschen beschrieben: »Da gibt es gefühlvolles, jedoch unentschlossenes Backwerk, verliebte Eierspeisen, tüchtige Dampfnudeln, Gemütssuppe mit Gerste, Pfannkuchen mit Äpfeln und Speck, tugendhafte Hausklöße, Sauerkohl — wohl dem, der es verdauen kann.« Das ist kein Küchenzettel, sondern eine menschliche Charakterologie! Käme es Heine nur auf die Andeutung der Abstraktheit und Rationalität an, so könnte er sich mit dem Ausdruck »Zahlenmenschen« begnügen. Aber nein, er gebraucht das Wort nicht wie wir im Sinne von »Menschen, die nur noch in Zahlen denken«, sondern von Menschen, die selber lebendige Zahlen *sind*, wie wir etwa von Affen-Menschen, Arbeiter-Dichtern, Dichter-Philosophen, Dichter-Komponisten und dergleichen sprechen. Darum können die einzelnen Zahlen als Individuen auftreten: »eine krummfüßige Zwei neben einer fatalen Drei, ihrer schwangeren und vollbusigen Frau Gemahlin«, ein »Herr Vier auf Krücken« und so weiter und so weiter die ganze Ziffernskala.

Eigentümlich sind die musikalischen Einstellungsmetaphern bei E. T. A. *Hoffmann*. Da dasjenige, was die Tonwelt und die sichtbare Welt Gemeinsames haben, *auf keine Weise* vorgestellt werden kann, so muß das dritte Vergleichsglied die seelische Haltung des Subjekts sein, also dasjenige, wovon nicht einmal gesprochen werden kann und was somit leicht als verstiegen und pathologisch erscheint. Kein Wunder, daß daher E. T. A. Hoffmann seine eigene blühende Einstellungsphantasie seinem verwirrten Johannes Kreisler in den Mund

legt. Dieser spricht etwa »von der unglücklichen Liebe einer Nachtigall zu einer Purpurnelke, das Ganze sei aber (meint er) nichts als ein Adagio, und dies nun wieder eigentlich ein einziger lang ausgehaltener Ton Juliens, auf dem Romeo in den höchsten Himmel voll Liebe und Seligkeit hinaufschwebe«. Was war es denn nun eigentlich? Dem Kapellmeister Kreisler ist jedenfalls Musik etwas ganz anderes als anderen Menschen. Aber auch seine sichtbare Welt ist nicht die der Normalen. Denn beide Welten haben für ihn etwas Gemeinsames, für die anderen Menschen nicht. Für diese dritte Welt sind keine eigenen Kategorien ausgebildet: sie muß sie von der sichtbaren und der hörbaren borgen. »Endlich gestand er mir, wie er seinen Tod beschlossen und sich im nächsten Walde mit einer übermäßigen Quinte erdolchen werde.« Dieses »mit« ist kein Ablativus modi, sondern instrumentalis! Er deutet nicht die Begleitung an, als wenn er sich etwa »mit Musik« von dannen machen wollte, sondern das Mittel oder Werkzeug: die übermäßige Quinte ist so etwas wie ein Dolch! Farben- und Tonwelt rinnen ineinander. Da dies aber, wie wir genau wissen, ein Ding der Unmöglichkeit ist, so muß Kreisler etwas anderes meinen. Kreisler intendiert stets die Einstellungswelt, wird aber, da er, der Einstellungsdenker, in einer Welt von Vorstellungsdenkern lebt und sich diesen in deren Kategorien verständlich machen muß, zwischen Farben- und Tonwelt eingeklemmt, die er, hin und her schwankend, abwechselnd benützt, um seine ganz andersartige Welt anzudeuten. Alle anderen können sich direkt, er, aus dem genannten Grunde, nur metaphorisch ausdrücken. Das wissen aber die anderen nicht, daher sie ihn für verrückt halten. Oder was soll man sich bei »schlangenzüngigen Septimen« oder einem Kleid, »dessen Farbe in Cis-moll geht«, auf das er »einen Kragen in E-dur-Farbe« setzt, denken? *Audition colorée* ist ja etwas ganz anderes: da wird das Gehörte ins Visuelle transponiert; die Sphäre des Vorgestellten wird nicht verlassen, viel eher erweitert. Dort aber wird Gesehenes wie Gehörtes gleicherweise durchsichtig, der innere Blick der mit diesem Gesicht Ausgestatteten macht bei ihnen nicht Halt, sondern gleitet durch die Transparenz hindurch zu einer dritten Welt, wo er endlich verweilen muß. Darum liegt der »Erfüllungsort« des »Meinens« für alle Aussagen Kreislers nicht in den beiden Vorstellungswelten, sondern in der Welt der Subjektsetzungen, nicht in der Welt des Gegenständlichen, sondern des Zuständlichen, Haltunghaften, nicht der Objektivierungen und Projizierungen, sondern des Selberseins, Selberschaffens. Und wie wenig ärmer diese Welt als die andere ist, ersehen wir aus den Seligkeiten und Verzückungen des armen' Johannes. Allerdings muß so viel zugegeben werden, daß die Tonwelt für Kreisler dieser dritten Welt näher liegt: er ist ja Musiker

und nicht Maler. Aber das ist eine bloße Angelegenheit der Begabung. Der »Erfüllungsort« wird davon nicht berührt. Denn, wie gesagt: Kreisler versteht unter Musik etwas ganz anderes als andere Menschen. Für ihn ist sie transparent, und er »meint« stets Nichtmusikalisches.

4.

Der zweite Typus der Vergleiche, den wir in der klassischen Dichtung aller Völker finden, ist in ausgeglichener Weise zwiefach intentional: er meint Vorstellunghaftes wie Einstellunghaftes, und beides ohne Bevorzugung. Wir haben da also zwei gleichberechtigte parallele Reihen, deren jede für sich einen lückenlosen Sinn ergibt, ohne daß ein Zurückgehen auf ein Glied der jeweilig anderen Reihe nötig, ja auch nur gestattet wäre. Es ist eine Eigentümlichkeit der klassischen Dichtungen, daß der Intellekt von ihnen so beschäftigt und festgehalten wird, daß der Hörer gar nicht merkt, wie neben der Vorstellungswelt noch eine ganz andere Welt gestaltet wird. Mit anderen Worten: die Intendierung der Einstellungswelt vollzieht sich in den klassischen Werken unbewußt. Es ist ein Kennzeichen des Klassischen in der Kunstübung aller Völker, daß es den Hörer oder Betrachter nicht augenfällig in die jenseitige Sphäre zwingt und aufdringlich sein Bewußtsein damit anfüllt, vielmehr sein Bewußtsein mit ihm Gemäßem, Vorstellungshaftem bindet und derweil umso stärker sein Unbewußtes bearbeitet und beeinflußt. Der moderne Expressionismus arbeitet umgekehrt: er will die direkt unausdrückbare Intention ins Bewußtsein zerren. Klassische Kunstwerke dagegen haben stets einen vorstellunghaften, mit Worten beschreibbaren Inhalt neben dem, was sich nicht beschreiben läßt, sodaß zahlreiche Ästhetiker überzeugt sind, sie hätten überhaupt keinen anderen Inhalt, am wenigsten einen tieferen, der sich durch ihn nur ausdrückt. Für die deutsche und niederländische bildende Kunst ist das leicht zu widerlegen. Jedoch selbst die Bedeutung der italienischen Madonnen erschöpft sich bei weitem nicht in ihrer kirchlichen und religiösen Tendenz. Aber freilich steht diese, und nur sie im Vordergrunde.

Bei Hebbel nun wird dies in einem Maße anders wie bei keinem anderen Dichter vorher. Hier ist der oben beschriebene Parallelismus aufgehoben: die Vorstellungsreihe ist nicht mehr aus sich allein verständlich, sondern bedarf der dauernden Rekursion auf die Einstellungsreihe. Diese Rekursion ist aber nicht mehr ohne Bewußtsein möglich. Daher hier die bewußte Intendierung der Einstellungswelt nicht mehr umgangen werden kann. Das ruhige Ebenmaß des Klassischen ist zerstört: Hebbel sucht bewußt jene Sphäre, die den Klassikern unwillkürlich zufiel. Hebbel bohrt sich in die intendierte seelische Haltung

methodisch ein und bringt das zuwege, was Volkelt seinen »steigernden Stil« genannt hat.

Nicht ruhig und heiter wie der Olympier Goethe auch in seinen tragischen Werken, sondern immer stürmisch und irgendwie aufgepeitscht, geht der nordische Dichter an sein Werk. Dieses Vorgehen mit stürmender Hand äußert sich in seinen verschiedenen Werken verschieden. Die Einstellungsmetapher nun ist solch ein Ausdrucksmittel und wird fast ausschließlich in den »Nibelungen«, also einem Werk des gereiften Mannes, angewandt. Der Dichter kann nicht warten, bis die adäquate Vorstellung des Gemeinten ihm als reife Frucht in den Schoß fällt: er geht direkt auf das Reich der Einstellungen zu, von dem es keine Vorstellung gibt, und wohnt in ihm. Da aber jedes Bild fehlt, so kann er aus diesem Reich heraus bloß noch orakeln und mystische Dinge reden, die nur bei Menschen gleicher Erfahrungen auf Verständnis stoßen. Seine Gedanken handeln nicht mehr inhaltlich vom Erhabenen: sie verkörpern es substanziell, materiell selber; fast möchte man sagen: sie agieren und tragieren den Weltmythos. Sie stellen damit, sofern wir sie nämlich als Denkhandlungen betrachten, bereits den Übergang zu dem nachher zu behandelnden weiteren Typus der Einstellungsmetapher, nämlich der »Handlungsmetapher« dar. Hebbel kehrt darin zu der dunklen, geheimnisvollen Gedankenführung vorklassischer Zeiten zurück.

Die ganze Welt der Brunhild, Königin von Isenland, gehört in dieses Reich. Wesen, Herkunft und Streben dieser Königin sind in solches vorstellunghaftes Dunkel gehüllt, daß jede philologische Exegese versagen muß. Die bei Judith nur angedeutete Magie, die um ihre Person webt, wird hier breit ausgeführt. Aber die geheimnisvollen, ja absurden Vorgänge bei der Leiche der alten Königin, bei der Taufe Brunhilds, ihre eigenen Entrücktheiten und sibyllenhaften Weissagungen werden dadurch um nichts verständlicher. Sie lassen sich in die übrige Welt des Dramas nicht einordnen und bleiben ein Fremdkörper in ihr. Der Dichter tut nichts, uns mit ihnen zu befreunden, aber er tut alles, um uns eine Subjektsetzung grausigster Erhabenheit und Übermenschlichkeit zu vermitteln. Man merkt mit jener den Klassikern fehlenden Aufdringlichkeit: diese Welt steht nicht für sich, sondern »bedeutet« etwas. Der Dichter hat sein Ziel so hoch gesteckt, daß er es auf gewöhnlichem Wege nicht mehr erreichen kann. Nun stammelt er seine inneren Gesichte in Bildern. Aber sie reimen sich nicht; denn es sind Einstellungsmetaphern.

Ein geheimnisvoller, in Vorstellungen nicht spiegelbarer, daher auch in keine einzige Vorstellung eingehender Hintergrund begleitet Hebbels Nibelungentragödie. Es wird in Rätseln gesprochen, die das Eigentüm-

liche haben, daß die Lösung nicht in der Sprache des Rätsels selber, sondern nur in einer von dieser verschiedenen, gegeben werden kann. Solche Rätsel heißen Allegorien. Sie haben das Eigenartige, daß ihr Sinn von der Übersetzung nicht angetastet wird, während im Gegensatz dazu das Symbol auch die Bedeutung alteriert und ruiniert. Eine symbolistisch gewordene Religion ist eine ausgehöhlte, bankerotte Religion. Während sich die Allegorie immer tiefer in das Geheimnis der Vorstellungen hineinbohrt, höhlt das Symbol umgekehrt sie aus und entfernt sich immer mehr von dem Geheimnis; denn alle symbolisierende Umdeutung ist Fortdeutung, ist Aufklärungssache. Die Allegorie deutet hinein, das Symbol deutet um (und fort): aus dem Religiösen ins Ethische (Tolstoj, Richard Wagner) oder ins Soziale (Sozialismus), oder ins Psychologische oder gar nur ins Ästhetische. Hineingeheimnissung und Entgeheimnissung treten deutlich auseinander.

Die Allegorie nun ist Einstellungsmetapher. Der Gläubige stellt sich zu seinem Gott »richtig« ein, er will sich als Kind Gottes verwirklichen: um diese Subjektsetzung intendieren zu können, muß er positive religiöse Vorstellungen haben. Es handelt sich bei der Einstellungsmetapher also niemals um ein »Bild«, d. h. um eine Ähnlichkeitsbeziehung. Das begreift nicht nur der Psychologe, sondern sogar der Gläubige: Gott selber, das Heilige, das absolut Sinnige und Sinnhafte kann gar nicht vorgestellt werden. Und ließe sich die ganze Welt objektivieren, so doch niemals ihr »Sinn«. Der Sinn der Welt läßt sich nur so intendieren, daß man ihn, gleichsam innervierend, nachschafft, mitmacht. Anders ist jede Rede von ihm ein Nonsens. Darum sind alle heute so beliebten Fragen nach Sinn und Wert des Lebens, die das nicht berücksichtigen, selber widersinnig und kindlich. Niemand »findet« oder »schaut« den Sinn von Welt und Leben, er lege ihn denn schöpferisch selber hinein. Wenn irgend etwas auf der Welt, dann ist der »Sinn« der Welt keine Vorstellung, sondern eine Subjektsetzung. Darum sind auch Hebbels Einstellungsmetaphern keine Bilder, sondern ein sinniges Stammeln, ja Faseln. Dietrich raunt vom »großen Rad der Welt«, das »umgehängt, vielleicht gar ausgetauscht« wird, von fabelhaften Dingen, die er am Nixenbrunnen gehört hat: vom »großen Sonnenjahr« und der ewigen Wiederkunft aller Dinge, vom »Schöpfungsborn, und wie er kocht und quillt und überschäumt in Millionen Blasen«, von »einem letzten Herbst, der alle Formen der Natur zerbricht, und einem Frühling, welcher bessre bringt«. Auch Volker wird visionär und holt aus nächtiger Erinnerung den Mythos vom Fluch hervor, der auf dem Nibelungengolde ruht. Und welch unglaubliche Phantastik entwickelt Etzel, die »Gottesgeißel«? Am Himmel steht der furchtbare Komet, gleichsam seine Kaiserstandarte. Aber es ist kein

»Komet«! Es ist sein Roß, das er einst ritt, als er die Völker zu Paaren trieb. Jetzt freilich steht es im »Stalle«, aber »gesattelt« und marschbereit. Und sobald Etzel winkt, ist es wieder unten, und der Mächtige besteigt es. Welch furchtbare Phantasie! Und dicht daneben, ja in einem und demselben Menschen (Dietrich!) die blühendste Christlichkeit, der lauterste Glaube an den Heiland und dessen ganz andere Welt! In der platten Vorstellung sind beide Welten, die heidnische Brunhilds wie die christliche Dietrichs, Tatsächlichkeiten, und klafft somit ein unheilbarer Widerspruch. Aber der »Erfüllungsort« von Hebbels letzter Intention für diese metaphysischen Hintergrundpartien seines Dramas liegt ja nicht in der Vorstellung, sondern allein in der seelischen Haltung, genauer: in der metapsychischen Realität. Und dort lösen sich die Widersprüche. Darum können diese Hintergrundpartien nur Metaphern sein, denn die heidnische und die christliche Weltanschauung schließen ja einander aus. Hebbel aber hat den Übergang zweier bloßer Geschichtsepochen so geschildert, als wäre es der Übergang zweier Metaphysiken, von denen doch nur eine richtig sein kann. Hebbels Werk wirkt durch dies Kunstmittel der Einstellungsmetapher religiös erschütternd, wenn auch als Kunstwerk bedenklich.

5.

Bei allen Einstellungsmetaphern intendieren die Gedanken nicht bloß inhaltlich, sondern auch substanziell, nicht nur ihrer gegenständlichen, sondern auch ihrer zuständlichen Seite nach. Sie sind insofern bereits Handlungen — Denkhandlungen. Und wie jede Handlung etwas bezielt, so intendiert jede Denkhandlung außer ihrem apraktischen Vorstellungsgehalt überdies auch noch einen spezifisch handlungsmäßigen Einstellungsgehalt. Die ersten Gedanken der Menschheit waren keine die Welt verdoppelnden Spiegelungen (Vorstellungen als keimhafte Theorie), sondern in sich versunkene Denkgebärden: das Einstellunghafte war originär bezielt, das Vorstellunghafte trat erst später durch Motivverschiebung (Heterogonie der Zwecke) in seiner heutigen (annähernden) theoretischen Reinheit als Intentionsgehalt auf. So ist es noch heute beim Tier, beim Kinde: ein aufmerksam aufgefaßter »Gegenstand« ist kein Gegenstand, kein »Objekt« wie bei uns, sondern eine projizierte Subjektbeziehung, eine Funktion der Subjektsetzung und bedeutet nicht: »das ist eine Wurst«, sondern ist unübersetzbar, vorstellunghaft unausdrückbar und nur abstrakt (in Gedankentexten der Forscher, nicht in konstitutiven des Tieres oder Kindes), etwa so wiederzugeben: »Dies Nicht-Objekt ist ein begehrtes Mittel meiner Selbstverwirklichung«. So ist es auch noch in Religion und Kunst der Völker. Da die Subjektsetzung dominiert, der Vorstellungsinhalt sich

erübrigt, so genügen für rituelle Denkhandlungen vorstellungslose Denkgebärden, die nichts Intellektuelles mehr bezielen. Daher die Fülle unverständlicher Zaubersprüche, mindestens unverständlicher formelhafter Ausgänge wie in den germanischen Zaubersprüchen, welche die Verzweiflung der Philologen gebildet haben, die von dem Recht des Unauflösbaren, Unverständlichen nichts wußten, und selbst noch in heutigen Kinderversen. Auch das berühmte uralte Kultlied der Arvalbrüderschaft, an dessen Analyse Theodor Mommsen und andere vergeblich ihren Scharfsinn erprobt haben, gehört dazu. Und ebenso dient die liturgische Beibehaltung toter Sprachen, die dem Volke unverständlich sind, der Ausschaltung der intellektuellen Intentionen zugunsten genuin religiöser Einstellungen, gläubiger Selbstverwirklichungen. Mag die Reflexion dabei zu kurz kommen, die Meditation profitiert davon auf alle Fälle. Ist die köstlichste Blüte aller reflexiven Poesie, Religion und selbst Philosophie letzten Endes doch auch nur meditativ! Im Gedanken ist das Letzte nie der Gedanken*text*.

Bleibt es nun nicht bei der Denkhandlung, kommt es zur wirklichen Handlung, wie bei aller heiligen »Handlung«, im Ritus, im kultischen Spiel, im Tanz und Reigen, an dem, wie noch heute bei festlichen Anlässen, *alle* Anwesenden teilnehmen, so sprechen wir von »*Handlungsmetapher*«. Daß auch diese dem Alltag nicht fremd ist, beweist die Gebärde des verächtlichen Ausspeiens. Vorstellungshaft genommen ist diese Handlung sinnlos, weil diese Ekelgebärde, intellektuell betrachtet, nur das betrifft, was man im Munde hat. Die Intention geht aber auf etwas ganz anderes: auf einen Menschen, auf Zustände, Sitten und dergleichen, die man ja nicht im Munde hat, deren Widerwärtigkeit durch das Ausspeien also nicht gemildert wird. Es handelt sich also um ein »als ob«. Das *tertium comparationis* der allegorischen Handlung wie der nicht handlunghaften Verachtung liegt durchaus nur in der Einstellung, in der Stimmung.

Das klassische Anwendungsgebiet der Handlungsmetapher ist aber der religiöse Ritus. Daß sich in der rituellen Handlung und *nicht* in dem mehr oder weniger intellektuell mißverständlichen Mythos die religiöse Intention realisiert, daß die Handlung auch der *Sache* nach (nicht nur genetisch) das Ursprüngliche darstellt und dem Mythos keine andere Bedeutung als die einer ganz sekundären Explikation oder Exegese oder eines mnemonischen Hilfsmittels, oder eines Szenariums (vorstellunghaften Prospektes) für die Handlung selber oder schließlich gar eines didaktischen und propagandistischen Kunstgriffs zukommt: diese Auffassung finde ich erstmalig von Hartley Burr Alexander in seinem Vortrag über »Kunst und Philosophie der nordamerikanischen Indianer« (Paris, E. Leroux, 1926) ausgesprochen. Alexander zieht genaue

Parallelen zwischen den indianischen und den eleusinischen Mysterienkulten. Nicht ob er damit recht hat, sondern auf die zweifellos richtige Auffassung der Zeremonien als agierte Weltdeutung in beiden Fällen kommt es an. Daß nach Alexander dem indianischen Zeremonialgedanken eine in der ganzen Alten Welt ihresgleichen suchende Ausdehnung der Anwendung zukommt, daß selbst der Krieg nicht wie anderwärts bloße biologische Notdurft, sondern eine um ihrer »weltanschaulichen« Bedeutung willen notwendige und immer von neuem zu begehende rituelle Handlung darstellt, mag Übertreibung sein oder nicht: dieser Gedanke ist uns von den kreuzfahrenden, den Krieg um ihrer religiösen und metaphysischen Subjektverwirklichung willen suchenden Rittern des Mittelalters her nicht so fremd. Alle diese bedeutunghaften Handlungen aber sind unzweideutige Einstellungsmetaphern in praktisch-deiktischer Form.

Ehe eine Religion mythologisch wird, ist sie dramatische Eschatologie. Tanz, Mimik, Wehe- und Freudengeheul sind eher da als Gebet und artikulierter Gesang, die fromme Sitte des Menschenopfers eher als die intellektualisierten Ersatzhandlungen (mit Surrogaten) und bloßen Vorstellungen. Das Drama ist nicht aus der Religion hervorgegangen, sondern die Religion war von je dramatisch, aber die griechischen Tragiker haben in nie wieder erreichter Weise das Vorstellungs- und Weltanschauungsbedürfnis, das allen höheren Kulturen eigen ist, mit dem urtümlichen Selbstagierungs- und Subjektdarstellungstrieb des primitiven Menschen, der in uns allen steckt, also Vorstellung mit Einstellung zu vermählen gewußt und damit den Grund zu aller künftigen »Klassik« gelegt. Darum gibt es den »Zuschauer« im Sinne unseres »Theaters« für die Griechen gar nicht. Das unbeteiligte Gaffen ist erst spätere, namentlich römische Erfindung. In der griechischen Tragödie ist auch der Zuschauer Akteur, wie noch heute jeder Teilnehmer am Gottesdienst. In der Vorstellung und der Vorstellungsmetapher wird die Welt verdoppelt, in der Handlung und der Handlungsmetapher ist sie nur einmal da. Alexander deutet den Gedanken an, daß eine »Definition« des Universums auch durch rituelle Zeremonien gegeben werden kann. Aber diese (nur uneigentlich so zu nennende) rituelle Definition ist dann keine Kopie, sondern selber ein Original, wenn auch von repräsentativer Bedeutung. Die Handlung ist nicht um ihrer selbst willen, sondern zur Andeutung von etwas anderem da. Die Riten sind nicht bloßer Ausdruck, sondern Akte des Lebens selber, sie stehen nicht neben, sondern mitten im Leben. Und sie sind zweitens nicht gespiegelte Schemen des Lebens, sondern genau im Gegenteil, konzentriertes, verdichtetes Kernleben: beides unterscheidet die heilige Handlung, die religiöse Einstellung von der religiösen Vorstellung, dem

Mythos, die Einstellungs- von der Vorstellungsmetapher. Der Ritus ist die Parade des Lebens, der Mythos bloße Reporterarbeit über jene Parade.

6.

Dem Phänomen der Einstellungsmetapher ähnelt auf den ersten Blick ein anderes, das dennoch von Haus aus mit ihm nichts zu tun hat, wenngleich es Neigung zeigt, in gewissen Fällen zur Einstellungsmetapher zu werden und stimmunghafte Bedeutung zu erlangen. Wir nennen als Beispiele die Wendungen: der Baum hängt voll Obst, der Hügel wimmelt (krabbelt) von Ameisen, das Zimmer sitzt voll von Menschen, der Wasserhahn läuft.

Was diese Erscheinung mit der Einstellungsmetapher gemeinsam hat, ist die Unvorstellbarkeit beziehungsweise Ungereimtheit des wörtlich Gesagten. Was beide unterscheidet, ist zweierlei. Erstens wird keineswegs das wörtlich Ausgedrückte vorgestellt. Die Vorstellungen zielen, wie man sich leicht überzeugen kann, nicht auf die einzelnen Worte, sondern auf das Satzganze. Diese (durch das Satzganze ausgedrückten) Vorstellungen aber sind nicht widersinnig oder unzusammenhängend, sondern nach jeder Hinsicht einwandfrei. Zweitens liegt überhaupt kein Vergleich vor. Das »Hängen« des Baumes, das »Sitzen« des Zimmers ist keine Metapher, es fehlt jedes Bild, das etwas verdeutlichen könnte; denn ein »laufender Wasserhahn«, ein »sitzendes Zimmer« (wörtlich genommen!) sind unvorstellbare Dinge. Was diese Erscheinungen auszeichnet, ist vielmehr etwas ganz anderes: es werden durchaus richtige und sinnvolle Vorstellungen durch eine falsche Syntax, falsche Wortkoppelung erzeugt. Die Anomalie ist hier also sprachlicher, nicht wie bei der Einstellungsmetapher vorstellunghafter Natur. Statt von Menschen, welche im Zimmer sitzen und es füllen, wird von einem »voll von Menschen sitzenden Zimmer«, statt vom Obst, das in Fülle am Baum hängt, von »voll Obst hängenden Bäumen« gesprochen. Diese Falschkoppelung ist ein weit verbreitetes sprachliches Stilelement und findet sich in der alltäglichen, in der dichterischen und in der Geschäftsprache [1]).

[1]) Der Leser wird folgende Falschkoppelungen aus dem gewöhnlichen Leben ohne weiteres verstehen und sprachlich richtig auflösen, ohne daß wir dies in jedem einzelnen Falle tun müßten: das Ohr läuft, teure Preise (Preise teurer Waren), möblierter Herr, kalte Mamsell, galante Krankheiten, lange Jahre (eine lange Zeit von vielen Jahren), stumme Sünde (die man nicht nennen kann), der Kessel kocht, der eine gut oder leicht, der andere schwer (statt: das Wasser im Kessel kocht usw.), danke gleichfalls (ich danke und wünsche ihnen dasselbe), gewählter Geschmack (Geschmack am Gewählten, wählerischer Geschmack), der Amputierte (Mann, dem ein Bein amputiert ist), der abgebaute Beamte (der frühere Beamte eines abgebauten Betriebes), ein flüchtiger oder oberflächlicher Bekannter usw.

Neben dem Alltag nun macht die Dichtung von der Falschkoppelung ausgiebigen Gebrauch. Wustmann war im Unrecht, in seinem Buch »Allerhand Sprachdummheiten« jenen Schriftsteller zu tadeln, welcher eine junge Dame einen ihr erwiesenen Ritterdienst »mit einem lächelnden Schlage ihrer kleinen Hand« belohnen läßt. Tausende Beispiele aus Dichtern und hervorragenden Schriftstellern erhärten das Recht dieser Falschkoppelung. Wir nennen nur folgende: »*Bî der küneginne rîche saz sîn munt gar âne wort*« (Wolfram von Eschenbach, Parzival 188, 20), »*geminā teguntur lumina nocte*« (Catull an Lesbia, Carmen 51), »zwei Menschen gehen durch die hohe(!), helle Nacht«, »durch stille(!) Dämmerung strahlt ein Weihnachtsbaum«, »zwei Menschen lauschen dem Lied, dem Licht(!)« (Dehmel, Zwei Menschen), »der Becher schäumt«, »der brausende Becher der Freude« (G. Hauptmann, Anna), »*the wild year through*« (Dickens, A Christmas Carol in Prose), »*rascal counters*« (»lumpige Pfennige« statt: Pfennige von Menschen mit lumpiger Gesinnung. Shakespeare, Julius Caesar IV, 3), »*my fearful head*« (das Haupt, um das mir bang ist. Shakespeare, Richard der Dritte IV, 2), »was ist das für ein durstig Jahr!« (Uhland), »sie hatte eine blonde Stimme« (Hippel, Lebensläufe), »das braune Lachen ihrer Augen« (Otto Ludwig, Aus dem Regen in die Traufe). Heine spricht in den »Bädern von Lucca« von »zwei schwarzen, plötzlichen Augen«, von »grünen Lügen«, »einem hastig grünen Leibrock«, einem »sehnsüchtigen Misthaufen«. Hier ist ein leiser, aber nicht nachzuweisender Übergang zur Einstellungsmetapher spürbar. Das gleiche gilt von den »protestantisch vernünftigen Nasen«, den »dünnen, denkgläubigen Beinen«, den »aufgeklärten Bäuchen«, von »jenem Kerl, der dort auf seinen dummen Knieen liegt« und von dem »steinernen Gesetztafelgesicht« des Pharisäers (Heine, Die Stadt Lucca). Eine eindeutige Falschkoppelung ist dagegen die Rede von dem »horizontalen Gewerbe« des Freudenmädchens (Die Harzreise).

Und mehr noch als in der Dichtung haben die unzweideutigen Falschkoppelungen in der Kaufmannsprache ein Heimatrecht. Von den

In der Regel nun wird die Falschkoppelung der Wörter nicht bemerkt und die Vermittlung sinnvoller Vorstellungen nicht verhindert. Doch ist dieses Nichtbemerken an Bedingungen geknüpft und hat seine Grenzen. Werden diese überschritten, so wirkt die Falschkoppelung lächerlich. Wir nennen: in baldiger Erwartung eines Lebenszeichens, ich bitte um höfliche Auskunft, die Akten liegen gehorsamst bei, ein langer Kunde, das unlautere Wettbewerbsgesetz und andere bei Wustmann zu findende Ausdrücke. Auch der Brief jenes Oberförsters an seinen Herrn, einen regierenden Grafen, gehört hierher, in welchem er um Veranstaltung einer Treibjagd bat, »weil Hochdero erlauchtigste Säue (Wildschweine) der Saat gefährlich werden«. Eine psychologische Erklärung hat der Verfasser im »Archiv für die gesamte Psych.« 36. Bd. (1917), S. 281 ff. versucht.

bekannten, komisch klingenden Wendungen, wie »Kinderhemden von 12—14 Jahren«, der »süße Weinreisende« usw., sehen wir ab. Es bleibt auch so noch genug übrig [1]).

Die klassische Sprache der Falschkoppelungen aber ist das Englische. Namentlich besitzt das englische Zeitwort eine uns fremde logische Elastizität, welche gestattet, es bald transitiv, bald intransitiv zu gebrauchen und damit auch die Intransitiva im Widerspruch zur Normalgrammatik passivisch zu wenden. Während man sonst nur das Akkusativobjekt durch Umwandlung ins Passivum zum Subjekt machen kann, vermag der Engländer jedes Objekt bequem zum Subjekt zu machen. Wir können nicht sagen, »ich werde geschadet«. Der Engländer aber wendet »*I cannot do without that*« passivisch um in »*that cannot be done without*«. Er sagt »*he is done for*«, »*I am allowed*« (neben »*smoking allowed*«) oder »*permitted*«, »*I have been told a story*« (statt: mir ist erzählt worden) usw. Was aber ist das anders als eine rein grammatisch richtige, nur in bezug auf das Gemeinte unrichtige, d. h. logisch falsche, doch sprachlich überaus bequeme Verbindung der Begriffe? Die Gründe für diese Möglichkeit liegen in der Abgeschlossenheit der englischen Sprache und ihrer Armut an differenzierten grammatischen Scharnieren, wodurch eine größere Beweglichkeit und Verbindungsmöglichkeit der Begriffe untereinander erzielt wird: alles kann mit allem gekoppelt werden. Wortdenken und Sachdenken gehen gesonderte Wege. Im Englischen jedenfalls hat sich dieses von jenem emanzipiert, und der Engländer ist in so hohem Grade Sachdenker geworden, daß ihn die Unstimmigkeiten der falsch verbundenen Wörter nicht stören. Es ist dies eine überaus nüchterne und prosaische Sprachbehandlung, aber sie ist dem Handel und dem ersten Handelsvolk der Erde allein angemessen. Die Sprache hatte ursprünglich ja

[1]) Wir nennen nur ein paar Wendungen: »Zuntzs selige Witwe«, »Wermanns selige Erben« (das Adjektiv ist aus Gründen syntaktischer Bequemlichkeit falsch gekoppelt), »Aufträge verschiffen« (statt der Waren), »eine vorhabende Reise« (die der Reisende vorhat), »das innehabende Geschäft aufgeben«, »Offerte freibleibend« (der Offerierende soll frei bleiben), »fallender, sinkender, steigender, festbleibender« Kakao (statt Preis), die Papiere »klettern« oder »gehen zurück«, »man zahlt Abstand« (statt: für den Abstand oder die Abstandssumme). Der Kaufmann schlägt die Waren auf (statt die Preise), weil sie »nachgefragt« sind, und beachtet die »stillschweigenden Bedingungen« des Handelsbrauchs. Hierher gehört auch die »getagte Versammlung« (eigentlich: getagthabende), die »stattgehabte Aussprache«, der »stattgefundene Verkauf«, die »staunende Billigkeit« der Waren. Namentlich will die falsche Koppelung der Komparativ- und Superlativendungen beachtet werden: »tiefgefühltester Dank« (statt: tiefstgefühlter), »leichtlaufendste Maschine«, »weitreichendste Zugeständnisse«, »leichtverkäuflichste Ware«, »schwerwiegendste Gründe«. Der Kaufmann bittet um einen »geneigten Auftrag« und »zieht den Kunden aus« (das Konto des Kunden).

ganz andere Aufgaben als geschäftliche. In ihr dominierte das religiöse Motiv und gestaltete das Kunstwerk der Sprache. Die Worte hatten eine sakrale Bedeutung. Das Hauptwort herrschte vor und gab zu mannigfachen bekannten, noch heute lebendigen Hypostasen Anlaß. Das Geschäftsleben dagegen mußte sich für seine ganz andersartigen Zwecke seine Sprache erst zurechtmachen. In der Geschäftsprache dominieren nicht mehr die Dinge, sondern die geschäftlichen Funktionen und Transaktionen, die in den Verben und Partikeln zum Ausdruck kommen.

Somit ist es kein Zufall, daß auch die deutsche Handelsprache der Falschkoppelung größere Freiheit einräumt als die deutsche Gelehrten-, Umgangs-, Kirchen- und Amtsprache. Es handelt sich hier um ein Charakteristikum des kaufmännischen Sachdenkens und seines sprachlichen Ausdrucks, für den es auf philologische Exaktheit nicht ankommt.

Aber mit der Einstellungsmetapher hat sie nichts zu tun. Beide sind ihrem Wesen und somit auch ihrem Begriff nach zweierlei, was nicht hindert, daß sie in der empirischen Wirklichkeit auch einmal eine Legierung eingehen können, wie wir das bei Heine gezeigt haben. Die Falschkoppelung ist ein rein sprachtechnisches, äußerlich syntaktisches Phänomen, die Einstellungsmetapher (wie jeder Vergleich) eine geistige Erscheinung.

VIII.

Begriff und Wesen des Genre.

Von

Franz J. Böhm.

Bei dem Versuch einer begrifflichen Bestimmung des Genre müssen wir uns darüber klar sein, daß unsere Aufgabe nicht eine rationalistische Erklärung aus apriorischen Denkgesetzen sein kann, sondern eine Bestimmung charakteristischer Momente, die wir aus der gegebenen künstlerischen Welt herauslösen, um sie zu einer ideellen ästhetischen Grundstruktur zu vereinigen, die ihr Gesetz nicht von der nachträglich deutenden theoretischen Vernunft empfängt, sondern in sich selber trägt, beziehungsweise von dem eigentlichen Gesetzgeber künstlerischer Normen, dem »Genie«, aufgeprägt erhält. Eine solche Bestimmung wird notwendig einseitig sein, weil sie sich eben nur auf »eine Seite« der künstlerischen Objektivation richtet, um gerade diese eine Komponente des Kunstwerkes in ihrer Reinheit und Sinngesetzlichkeit erkennen zu können. Denn jedes Genrebild ist mehr als bloßes Exemplar seiner begrifflichen Gattung; es ist zugleich absolutes Individuum und als solches letztlich für den Begriff unausschöpfbar: die Universalität des Begriffes ist durch seine abstrakte Natur bedingt; weil er »alles« erfassen will, erfaßt er kein Konkretes ganz. Aber anderseits ist jedes wirkliche Genrekunstwerk auch weniger als sein Begriff, insoferne als kein Begriff einer adäquaten Verwirklichung fähig ist und alle Wirklichkeit in gradueller Verschiedenheit an ihm nur »teilhat«. Trotzdem vergewaltigt die ästhetische Betrachtungsweise ihren Gegenstand nicht, sondern gibt nur eine theoretische Transposition einer künstlerischen Sinnstruktur, die sie zwar zu deuten unternimmt, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, sie zu schaffen; die Voraussetzung aller Ästhetik ist die künstlerische Wirklichkeit in ihrer jeder theoretischen Stützung unbedürftigen Autonomie [1]).

Das Genre hat in der klassischen deutschen Ästhetik eine recht

[1]) Vgl. dazu: Friedrich Kreis, Die Autonomie des Ästhetischen. Tübingen 1922. — Jonas Cohn, Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur. Stuttgart 1914. — Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1923, Ferd. Enke, 2. Aufl.

bescheidene Rolle gespielt; man erwähnte es zwar gelegentlich, aber die Sympathien dieser Ästhetiker gehörten einem anderen Kunstwillen. Nur Schopenhauer [1]) wies ihm in seinem System eine einseitig bevorzugte Stelle an, was mit seinen philosophischen Grundlagen aufs innigste zusammenhängt: die Geschichtslosigkeit des Genre (siehe unten!) erwarb die Sympathien des geschichtsfeindlichen Metaphysikers. Das übliche Schweigen und Totschweigen der Theorie entsprach aber auch durchaus der praktisch-künstlerischen Einschätzung dieser Kunstgattung. Genre galt als Kunst untergeordneten Ranges: ihm fehlten die großen Gegenstände der »klassischen Kunst«, das antike Schönheitsideal war ihm fremd, ja man spürte sogar etwas wie Empörung gegen die überlieferten Gesetze der herkömmlichen Ästhetik in ihm. Peter Cornelius nennt die Genremaler geringschätzig die »Fächler«, »denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint, sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten. Sie sind immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst« ... »Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach, sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst« [2]). Erst die unparteiische Gerechtigkeit Friedrich Theodor Vischers hat dem Genre die entsprechende Stelle im System der Ästhetik angewiesen [3]); die Liebe zu dieser Kunstgattung und damit eine positive Anerkennung ihrer wahren künstlerischen Werte ist freilich erst die Frucht eingehender kunstgeschichtlicher Forschung, die auch die geistesgeschichtlichen und weltanschaulichen Bezüge nicht übersah, sondern aus der Einheit einer historischen Kultur die Notwendigkeit eines neuen Kunstwillens verstehen lehrte. Die Ergebnisse dieser fruchtbaren Forschung sind heute erst zum geringsten Teil von der Ästhetik aufgenommen und verwertet; die Ästhetik der Zukunft wird an ihnen nicht vorübergehen können, wenn sie nicht wertlose Arbeit leisten will [4]). Nicht als ob sie sich mit einer Typologie histo-

[1]) Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung (Ausgabe Deussen), 3. Buch, Abschnitt 48, S. 273: »Denn die flüchtige Welt, welche sich unaufhörlich umgestaltet, in einzelnen Vorgängen, die doch das Ganze vertreten, festzuhalten im dauernden Bilde, ist eine Leistung der Malerkunst, durch welche sie die Zeit selbst zum Stillstand zu bringen scheint, indem sie das Einzelne zur Idee seiner Gattung erhebt.«

[2]) Ernst Förster, Peter von Cornelius. Berlin 1874, 1. Band, S. 274 und 368.

[3]) Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik, III. Bd., §§ 701—707.

[4]) Vorbildlich für diese Art der Forschung war Carl Neumanns großes Rembrandt-Werk, in dem sich an zahlreichen, verstreuten Stellen für die Ästhetik sehr beherzigenswerte Anregungen finden (München 1901; 4. abgeänderte Aufl. 1924). — Den schärfsten Protest gegen die »unerträgliche Usurpation« des klassischen Schönheitsbegriffes hat Wilhelm Worringer in seinen »Formproblemen der Gotik« erhoben. Es ist ohne weiteres zuzugeben, daß die empirisch-historischen Fundamente der

rischer Kunstformen begnügen dürfte; als philosophische Wissenschaft geht sie immer auf das Ganze der Kunst, auf die Welt der Kunst, oder besser die Welt als Kunst schlechthin und forscht nach den ewigen Werten und letzten Sinngesetzlichkeiten, die diese Welt aufbauen, wenn sie uns auch immer nur in ihrem Verhaftetsein mit der historischen Wirklichkeit gegeben sind. Ein bekanntes Wort Jacobis über Kants »Ding an sich« umformend könnte man sagen, daß man ohne die Geschichte nicht in die Philosophie hineinkomme, aber mit der Geschichte nicht darin bleiben könne.

Wenn wir die vorliegenden und geläufigen Definitionen des Genre durchlaufen, so bemerken wir bei aller Verschiedenheit im einzelnen nur zwei immer wiederkehrende Definitionstypen, die wiederum, was die Methode betrifft, zusammengenommen werden können, insoferne sie das Genre nach inhaltlichen Momenten des Darstellungsobjektes gegen etwas anderes, die vermeintliche Antithese, abgrenzen. Der erste Definitionstyp ist die Entgegensetzung von Genrebild und Historienbild. Er findet sich klar ausgesprochen bei Berthold Riehl[1]):

»Der Historienmaler stellt eine Situation, eine Handlung dar von allgemeiner Bedeutung für die Geschichte des Volkes, ja der Menschheit. Seine höchste Aufgabe ist, Motive, Gedanken, Ziele und Erfolge der handelnden Personen zu versinnbilden. ... Der Genremaler dagegen führt uns in das private Leben der Menschen, er zeigt die Menschen in ihren Sitten und ihrer Gesittung, er schildert nicht Taten, sondern Zustände, und die Taten, die er bringt, dienen nur, einen Zustand recht drastisch zu veranschaulichen.« Aber Riehl muß schließlich selbst zugeben, daß die Genredarstellung auch auf den historischen Gegenstand übertragen werden kann und daß dann das Geschichtsbild ein »historisches Sittenbild« wird«. Der vermeintliche Gegensatz erweist sich durchaus nicht als gegensätzlich und sehr wohl vereinbar mit dem Genre, und der Versuch, durch solche Entgegensetzung eine begrifflich einwandfreie Definition zu entdecken, hebt sich selbst auf. — Den zweiten Definitionstyp geben wir in der Form wieder, die ihm

Ästhetik einer Erweiterung dringend bedürfen und die Arbeit daran hat nicht geruht; ich nenne nur Emil Utitz. Aber so leicht, wie Worringer glaubt, hat sich die klassische Ästhetik ihre Arbeit nicht gemacht, daß sie sich mit einer »stilpsychologischen Interpretation des klassischen Stilphänomens« begnügt hätte, und man wird diese Ästhetik nicht einfach als unzeitgemäß beiseite legen können. Auch Worringer hat nicht den Weg zu einer universalen Ästhetik beschritten, sondern gibt seinerseits eine »stilpsychologische Interpretation« des gotischen Stilphänomens — und was dem einen recht ist, das ist dem anderen billig.

[1]) Berthold Riehl, Geschichte der Sittenbilder in der deutschen Kunst bis zum Tod P. Brueghels des Älteren. Stuttgart 1884.

Lothar Brieger [1]) gegeben hat. Brieger weiß sich im Gegensatz zu Riehl, Henry Thode und W. Bode; er hält mit Woermann dafür, daß dieser Begriff des Genre sich nicht mit der Gesamtheit dessen deckt, was man Genre zu nennen pflegt. Er bringt deshalb eine andere Abgrenzung gegen das Religiöse und Metaphysische in Vorschlag und hofft, daß sich auf diesem Hintergrunde das Genre im rechten Lichte zeigen müßte. Was beiden Typen gemeinsam ist und worin sie, wie wir glauben, in gleicher Weise prinzipiell verfehlt sind, ist das, daß sie ausschließlich das Inhaltliche und Gegenständliche berücksichtigen, in dem Dargestellten selbst schon das Eigentümliche der Darstellung erblicken und dabei das formale Element übersehen oder, wenn es sich zu deutlich aufdrängt, wie bei Riehl, nur im Widerspruch mit ihrer anfänglichen These verwenden können. Bei Brieger kommt hinzu, daß er seine Definition rein historisch-genetisch gewinnt, ohne sich sachlich an irgendwelcher Systematik zu orientieren. Es mag vielleicht historisch richtig sein, obwohl wir es nicht glauben, daß die Genremalerei »das künstlerische Kind des Protestantismus« ist; für eine begriffliche Wesensbestimmung ist damit noch nichts gesagt.

Diesen beiden Definitionen füge ich eine dritte und letzte Definition an, die uns vielleicht zu einer positiven Lösung unserer Frage führen kann. Sie stammt von Friedrich Th. Vischer [2]): »Im Sittenbilde ergreift die auf das allgemein Menschliche gerichtete Art der Phantasie das weite Reich des menschlichen Lebens, sofern die gattungsmäßigen Kräfte desselben nicht zu den großen Entscheidungen sich zusammenfassen, welche sich mit Namen und Zahl in die Geschichte einzeichnen. So bedeutend der Inhalt und so stark die innere Bewegung sein mag, erscheint daher der Mensch doch als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne des Wortes, gehalten am Bande des Allgemeinen in der Bedeutung des Bedürfnisses, der Arbeit. ... Die Belauschung und vorherrschende Betonung des Einzelnen, Augenblicklichen, Kleinen fließt eben aus diesem Begriffe des Allgemeinen.« Auf den ersten Blick könnte man geneigt sein, diese Definition mit der ersten als übereinstimmend zusammenzunehmen; bei näherem Zusehen aber erkennen wir ein sehr wesentliches, neues Moment in ihr: die inhaltliche Unterscheidung tritt hinter der formalen zurück; der Ton liegt durchaus auf der zweiten, wenn gesagt wird, daß es sich um eine Art der Phantasie handle, um eine bestimmte Richtung des künstlerisch formenden Bewußtseins, die prinzipiell das ganze weite Reich des menschlichen

---

[1]) Lothar Brieger, Das Genrebild. Eine Entwicklung der bürgerlichen Malerei. 1922.

[2]) A. a. O. § 702.

Lebens zu ihrem Objekt nehmen kann, womit natürlich nicht ausgesprochen ist, daß nicht die einzelnen Stoffe mehr oder weniger Eignung für die eigentümliche Form der Genredarstellung mitbringen. Die höchste empirische Ausprägung des Genre werden wir nur dort zu erwarten haben, wo der für das Genre spezifisch geeignete Stoff, der eben der künstlerischen Form den geringsten Widerstand entgegenbringt, von dem auf die genremäßige Wiedergabe gerichteten Gestaltungswillen ergriffen wird, was ja gerade der geschichtliche Verlauf dieser Kunstentwicklung bestätigt. Aber das Primäre und Wesentliche ist die Form als Ausdruck eines eigenartigen künstlerischen Willens, der selbst wieder in letzten weltanschaulichen Positionen — wenn auch unbewußt — wurzelt, von denen an späterer Stelle die Rede sein wird. Definitorisch bedeutsam ist zunächst nicht das »Was« des Dargestellten, sondern das »Wie« der Darstellung. Es handelt sich um eine eigentümliche Sehweise, um eine spezifische Perspektivik, unter der die Gegenstände gesehen werden, und die an den Gegenständen das sichtbar macht, was den Genrekünstler interessiert und was er dem Betrachter zu zeigen wünscht.

Es soll damit keineswegs einer formalistischen Kunstbetrachtung das Wort geredet sein. Jener Schein von Formalismus entsteht lediglich durch die Doppeldeutigkeit, die der Inhaltsbegriff in ästhetischen Zusammenhängen zu gewinnen pflegt. Wir verstehen nämlich unter »Inhalt« einerseits das bloße Material, das sich der Künstler als Objekt seiner Gestaltung auswählt, ein Stück der Wirklichkeitswelt, das als solches noch gänzlich gleichgültig dagegen ist, ob es etwa in einen künstlerischen, wissenschaftlichen oder ethischen Zusammenhang hineingestellt werden soll, etwa eine Landschaft, einen Früchtekorb oder eine historische Gegebenheit. Wir verstehen aber anderseits unter »Inhalt« auch den sachlichen Gehalt des Kunstwerkes selbst, jene bereits in die ästhetische Sphäre transponierte Inhaltlichkeit, die man durch die Angabe des Stofflichen als solchen — als einer zunächst metaästhetischen Gegebenheit — niemals wird erschöpfen können, weil diese künstlerische Gegenständlichkeit immer bereits die Schöpfung der ästhetischen Formung ist und ohne solche gar kein künstlerischer Inhalt wäre. Gegen jenen ersten Inhalt ist ästhetische Form freilich in hohem Grade gleichgültig, und es ist prinzipiell kein Gegenstand zu denken, der nicht diese bloß-stoffliche Funktion im Kunstwerk übernehmen könnte, wobei freilich schon dieser Ausdruck wieder irreführend wirkt, insofern er den metaästhetischen Gegenstand in eine Beziehung hineinstellt, die ihm an sich »fremd« ist und aus der er isoliert werden soll. Die Möglichkeit, alles und jedes zum Objekt künstlerischer Gestaltung zu machen, beruht ja gerade darauf, daß es noch

jenseits der ästhetischen Sphäre liegt und erst von der Form her für die Kunst zu erobern ist. Aus der ästhetischen Indifferenz eines solchen Inhalts ergibt sich auch die notwendige Unfruchtbarkeit einer Einteilung, die ästhetisch bedeutsam sein möchte, aber ihre Unterscheidungen doch nur einem metaästhetischen Inhalt entnimmt, wie dies in den Definitionen Riehls und Briegers offensichtlich der Fall ist. In diesem Sinne ist allerdings eine reinliche Scheidung von Inhalt und Form zu behaupten, insoferne sie sich hier noch gleichgültig gegenüberstehen und dieser Inhalt noch keinerlei Differenzierungsmöglichkeiten für die ästhetische Form enthält. Anders verhält es sich mit dem »Gehalt« des Kunstwerks — wie wir den »Inhalt« im zweiten Sinne mit Goethe nennen wollen —, für den eine Unmöglichkeit der Trennung von Inhalt und Form zugegeben werden muß, insoferne jedes Kunstwerk nur als Einheit beider und in gegenseitiger Durchdringung verstanden werden kann. Auch die begriffliche Scheidung zum Zwecke ihrer theoretischen Erkenntnis, indem diese bald das eine, bald das andere Moment »einzuklammern« versucht, hebt diese Einheit nicht auf, sondern führt am Ende zu der Einsicht in die Notwendigkeit dieser Einheit. Da wir aber diesen Gehalt als eine Schöpfung der künstlerischen Form anerkennen müssen, so sind wir gezwungen, die letzten Verschiedenheiten innerhalb der Welt der Kunst als Verschiedenheiten und Differenzierungen eben dieser ästhetischen Form zu begreifen, wie wir das im folgenden versuchen werden.

Noch eine andere Frage, die mit dem Form-Inhalt-Problem nichts zu tun hat und deshalb nicht damit verwechselt werden darf, wollen wir kurz berühren: die Frage nach dem empirisch-historischen Zusammenhang von Stil und Stoff, sei es im Sinne einer kleinere oder größere Zeiträume umfassenden Stil- und Materialgeschichte, sei es im Sinne einer individuell-psychischen Entwicklung eines einzelnen Künstlers. Im ersten Falle werden wir es mit einer Mannigfaltigkeit von Wechselbeziehungen zu tun haben, wie beispielsweise die holländische Landschaftsmalerei mehr durch die örtlichen Gegebenheiten, die romantische Landschaft dagegen mehr durch die ästhetische und weltanschauliche Gesamthaltung der Romantik angeregt zu sein scheint, ohne daß man im ersten Falle das ästhetische Bedürfnis und im zweiten das materiale Moment ausschalten könnte. In der Entwicklung des einzelnen Künstlers wird Stil und Stoff zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen, und zwar umso intensiver, je mehr der Künstler »zu sich selbst kommt« und alles Fremde von sich auszustoßen und abzuhalten weiß beziehungsweise lernt. Er erlebt beide nicht isoliert voneinander, sondern nur aneinander und ineinander, wenn wir von jeder hinzukommenden Reflexion absehen und den psychischen Befund vor jeder theoretischen

Gebrochenheit ins Auge fassen. Für unsere Zwecke genügt es, darauf hinzuweisen, daß der ästhetische Formbegriff mit dem kunstwissenschaftlichen Stilbegriff nicht identisch ist, insoferne wir unter Form der Kunst eine Funktion unseres Bewußtseins verstehen, durch die wir den Urstoff der Welt zur künstlerischen Welt gestalten, und diese Form anderen Formungsweisen unseres Bewußtseins koordinieren, etwa der religiösen, der sittlichen, der theoretischen. Dagegen verstehen wir unter »Stil« die bereits im Medium des Künstlers und des Objekts gebrochene Form; er ist die Verwirklichung des ideellen Bezogenseins von Form und Inhalt im Schöpfungsakt des Genius.

Versuchen wir nun die genremäßige Formgebung näher zu bestimmen und von anderen ästhetischen Formungsmöglichkeiten abzugrenzen! Wenn das Genre nicht nur ein zufälliger und äußerlicher Name sein soll, wie etwa der des Gruppenporträts oder des Gesellschaftsstückes, so muß ihm eine wesentliche und prinzipiell einzigartige Auffassungsweise unseres künstlerischen Bewußtseins zugrunde liegen, eine letzte Möglichkeit künstlerischer Weltgestaltung. Weil sich aber alles »Letzte«, was wir im Bereiche des Gedankens zu fassen vermögen, heterothetisch zerlegt, so müssen wir auch hier auf einen bedeutsamen Dualismus stoßen, über den wir im Reich des trennenden Logos nicht hinauskommen und bei dem wir uns begnügen dürfen. Dieser Dualismus ist ein Spezialfall des letzten Weltdualismus von Sein und Sinn, von Wirklichkeit und Bedeutung, und wir nennen ihn für unsere Zwecke den Dualismus von Ruhe und Bewegung, in sich beharrender Zuständlichkeit und über sich hinaustreibender Zielstrebigkeit, von Natur und Geschichte [1]. Wir erleben die Welt entweder in ihrem immer gleichen Sein, in ihrer unerschütterlichen Ruhe, die durch sinnbezogene Ereignisse und Geschehnisse nicht gestört werden kann in dem ewig gültigen Gesetze ihres Daseins, oder wir verfolgen den Prozeß ihres Werdens und ihrer Entwicklung: dann löst sich das schlichte Sein in ein Netz teleologischer Beziehungen und Abhängigkeiten auf; die Dinge bedeuten dann nicht mehr, was sie sind, sondern was sie für andere sind, was sie als Glied einer sinngesetzlichen Einheit bedeuten. Auf die ästhetische Sphäre eingeengt, deckt sich dieser Dualismus des Welterlebens mit dem von genremäßiger Wiedergabe der sinnfreien Natur und der Darstellung der teleologisch bewegten Welt als sinnerfüllter Geschichte. Das Genre behandelt seinen Gegenstand in seiner natürlichen Ruhe, Dargestelltes und die Bedeutung des Dargestellten fallen nicht auseinander, Sein und Sinn sind

[1] Vgl. Heinrich Rickert, Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Tübingen 1921 (3. u. 4. Aufl.), S. 143 ff. — Derselbe, System der Philosophie, 1. Teil. Tübingen 1921, bes. S. 211 u. 311 ff. et passim.

in ihm identisch[1]). Das vollendete Genre weist nirgends über sich hinaus, weder in einen realen Zusammenhang der Vergangenheit oder der Zukunft, noch in einen idealen Zusammenhang des abstrakten Gedankens; es eignet ihm eine absolute Autarkie, und es schließt alles von sich aus, was es nicht selbst ist. Es ist mehr historische Gewohnheit und literarischer Sprachgebrauch als sachlich begründet, daß wir Genre auf die Sphäre der menschlichen Lebensbreite einengen und höchstens noch das tierische Leben mit hereinnehmen. Der Mensch erscheint im Genre nur als Natur, nicht als Sinnträger und Durchgangspunkt historischer Prozesse und steht mit Tier, Pflanze und Stein auf einer Wertebene in dem angegebenen Sinne, daß nämlich ihr Wert darin besteht, daß sie sind. Der Mensch begibt sich sozusagen aller Herrenrechte, die er über die Natur erworben hat, und kehrt wieder in den Verband aller Wesen zurück. Er verzichtet auf seine Ausnahmestellung, die sich darin dokumentiert, daß er »Geschichte« hat und »Geschichte« macht, und will statt dessen wieder mit allen Dingen, den guten und den bösen, den schönen und den häßlichen, den lebendigen und den toten, Bruder sein. Im Genre und nur in ihm ist die Schranke niedergelegt, die der Stolz des geschichtlichen Menschen zwischen sich und der ihn umgebenden Natur errichtet hat. Der geschichtliche Mensch sieht sich im Gegensatz zur Natur, und »Natur« ist für ihn eine unendlich tiefer stehende Welt als die, die er sich in seinem Willen zur kulturellen Verewigung als Geschichte aufbaut. Das »geschichtliche Weltbild« steigert die Wertfreiheit der Natur nicht selten zu einer Wertfeindlichkeit, während anderseits für den Genrekünstler das bloße Dasein der Natur zum Werte wird, ja zum Inbegriff aller Werte, zum einzigen Wert. So wird aus der Stufung: anorganische Natur, Pflanzen- und Tierwelt, Menschenwelt, die gegenüber den untergeordneten Reichen eine beherrschende Stellung einnimmt, eine demokratische Koordination, die keine Rangunterschiede anerkennt und keine

[1]) Um jedem Irrtum vorzubeugen, sei angemerkt, daß wir bei dem hier genannten Dualismus nicht die Frage berühren, ob sich das Kunstwerk selbst in seinem »Sein«, d. h. in seinem Material: Farbe, Stein usw. erschöpft, oder ob es nicht vielmehr erst durch eine »unwirkliche Bedeutung«, die an dem Material als ihrem Sinnträger haftet, zum Kunstwerk wird. Diese Frage liegt unserem Problem sozusagen voraus und wir beantworten sie in dem Sinne, daß erst durch die »unwirkliche Bedeutung« das Werk aus der Sphäre der bloßen Wirklichkeit in die der Kunst erhoben wird. »Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, in dem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt« (Goethe, Cotta, 30. Bd., S. 290). Unser Problem liegt bereits innerhalb der »ästhetischen Sphäre« und setzt diese naturgemäß voraus.



Vorrechte. Die vollkommenste Ausprägung des Genre, sozusagen die Überspitzung seines Prinzips, stellt deshalb das Still-leben [1]) dar, in dem, wie schon der Name sagt, alles Leben stillgestellt ist, die Natur getötet erscheint — *nature morte* nennt es der Franzose — und das historische Jetzt und Hier keine Gewalt über den Gegenstand besitzt. Hier schließt schon das dargestellte Objekt jede Bewegung aus; es braucht nicht erst durch die Kunstform zum Stehen gebracht zu werden, wie das beim menschlichen Genre notwendig ist. Ähnliches gilt für die Landschaft, soweit sie nicht symbolische Landschaft ist und als solche über sich hinausweist in einen gedanklichen Zusammenhang hinein. An dieser Stelle müssen wir ein Wort einfügen über Symbol und Allegorie und ihr Verhältnis zum Genre. Im Grunde ist dieses Verhältnis ein vollkommen gegensätzliches, wenn auch der äußere Eindruck einen inneren Zusammenhang annehmen lassen möchte. Und zwar unterliegen wir umso leichter der Verführung, allegorische oder symbolische Darstellungen für Genredarstellungen zu halten, je weniger wir den ursprünglich gemeinten Sinn verstehen und den eigentlichen Willen des Künstlers in uns wieder lebendig machen können. Die Darstellung eines putzsüchtigen Weibes ist an und für sich ein Genremotiv und wurde als solches unzählige Male verwendet; wenn wir aber erfahren, daß der Künstler gar nicht diese Darstellung als solche beabsichtigte, sondern »die Wahrheit durch ein Bild sagen« wollte, um den Begriff der »Eitelkeit« zu veranschaulichen, so stehen wir vor einem ganz anders gearteten künstlerischen Willen, der mit Genre nichts mehr zu tun hat. Die für das Genre wesentliche Autarkie des Dargestellten geht verloren, das Bild muß außer dem, was es ist, noch etwas bedeuten, und beides, Bild und Gedanke, fallen hoffnungslos auseinander, nur noch künstlich zusammengehalten durch ein rationales Bindeglied. Die Allegorie ist die künstlerische Schwester des Rationalismus, ja sie ist eine der größten Erfindungen des rationalistischen Geistes, durch die er sich für seine Zwecke auch die Kunst erobert, vor deren Toren er sonst haltzumachen gezwungen wäre. Nicht was das Bild ist, ist das Wesentliche, sondern was es als anschauliche Transposition eines theoretischen Gedankens ausdrückt. Auch das Symbol hat mit Genre höchstens eine äußerliche Ähnlichkeit, der Absicht nach ist es etwas völlig anderes. Auch im Symbol genügt das Dargestellte sich selbst nicht, sondern wird zum sinnlichen, geheimnis-

[1]) Vgl. dazu die Ausführungen Hermann Glockners über das Stillleben in »Das Dekorative«, Logos X, 1921/22, S. 81 ff.; obwohl unsere Betrachtungen unter ganz anderen Gesichtspunkten und zu anderem Zwecke angestellt werden, so kommen sie doch im Resultat, wie ich glaube, mit den dort vertretenen Anschauungen ganz wesentlich zusammen.

vollen Zeichen eines Übersinnlichen, auf das es hinweist, weil es selbst nicht mehr direkt einer künstlerischen Gestaltung zugänglich ist. Während aber die Allegorie etwas veranschaulicht, was man ebensogut oder vielleicht besser durch einen theoretischen Satz aussprechen könnte, also nur ein Bilderbuch der Moral und der praktischen Lebensklugheit darstellt, versinnbildlicht das Symbol etwas, was in gleicher Weise über das Theoretische und Künstlerische hinausliegt, was in menschlichen Ausdrucksformen überhaupt keinen Ausdruck finden kann. »Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe« [1]. —

Tritt das Genre in die menschliche Sphäre ein, so kommt damit notwendig ein Moment der Bewegung hinzu, wie dies auch schon beim Tierstück der Fall ist. Aber diese Bewegung bleibt etwas Zufälliges, und obwohl Bewegung, ist sie doch das Gegenteil von Handlung, von irgendwelcher Dramatik. Wir fragen nicht nach dem Warum und dem Wozu der Bewegung, die Bewegung ist im Genre selbst wieder Zustand geworden, sie wird nicht um irgend eines Zieles willen angestrebt, sondern nur als Gelegenheit, die verschiedenen Zuständlichkeiten des Menschen zu schildern. Wir könnten es auch so ausdrücken: wir sehen nicht die Bewegung, wie wir sie etwa bei einer Kreuztragung sehen, indem wir die beteiligten Personen in einen zielstrebigen Prozeß hineingestellt erleben, sondern wir sehen nur den bewegten Menschen, den Menschen im Zustande der Bewegung. Auch das Novellistische und Anekdotische verwendet das Genre durchaus in diesem Sinne, d. h. auch Novelle und Anekdote interessieren nicht in ihrem einmaligen Verlaufe als historischer, sinnerfüllter Zusammenhang, sondern lediglich als Gelegenheit zur Abschilderung menschlicher Gepflogenheiten. Gerade das schicksalhaft Einmalige, das uns in großem Maßstabe die Geschichte, in kleinem die Novelle und Anekdote zeigen, ist dem Genre wesentlich fremd, und wenn sich das Genre dieser Gegenstände bemächtigt, so wird gerade ihre Einmaligkeit und historische Sinnbezogenheit unterdrückt und an ihnen das Typische, an keine Zeit Gebundene hervorgehoben, wofür sie als individuelle Geschehnisse nur einen exemplarischen Fall bedeuten. Brieger sieht sehr richtig, wenn er sagt, daß die Genremalerei umso reiner sei, je ärmer sie an Handlung ist. Allerdings, ganz ohne Handlung kann sie in der menschlichen Sphäre nicht sein, und so erklärt sich die Beliebtheit novellistischer Motive, weil sie der genremäßigen Behandlung mehr entgegenkommen als die geschichtlichen Ereignisse großen Stils.

---

[1] Goethe, Max. und Reflex. über Kunst. Cotta, Jub.-Ausg., 35. Bd., S. 326.



Vom menschlichen Genrebild führt in kontinuierlichem Übergang eine unendliche Reihe mehr oder minder gemischter Formen zu der Darstellungsweise, in der sich die künstlerische Perspektive völlig verändert hat, für die dann gerade die Teleologie der Geschichte, der bedeutsame Augenblick, die Dramatik des Lebens wesentlich wird.

Zur Verdeutlichung des bisher über den Formcharakter des Genre Gesagten diene — da für ausführliche Analyse von Beispielen hier nicht der Ort ist — der Hinweis auf das berühmte Bild Manets: Erschießung des Kaisers Maximilian (Kunsthalle Mannheim). Rein stofflich gesehen behandelt das Bild einen historischen Gegenstand, ein einmaliges und bedeutsames Ereignis aus der Geschichte Mexikos. Und doch würde man den Sinn dieses Werkes erheblich mißverstehen, wenn man es als ein »Historienbild« bezeichnen wollte. Die künstlerische Darstellung verzichtet völlig auf den Akzent des Einmaliggeschichtlichen, und das Interesse des Künstlers ist ausschließlich von den Zuständlichkeiten einer solchen Erschießung in Anspruch genommen. Man soll geradezu den Charakter des Einmaligen, irgendwie Epochemachenden, Aufregenden vergessen. Nichts anderes sagt uns der in den Vordergrund gerückte Feldwebel, der während des »bedeutsamen Moments« nichts besseres zu tun weiß, als sich mit seinem Gewehrschloß zu beschäftigen, als hätte er über seinen militärischen Berufsübungen sich das Erstaunen über interessante Ereignisse abgewöhnt. Was der Vorgang bedeutet, welche Entwicklungen ihm vorangegangen und welche Folgen mutmaßlich daraus entstehen könnten, nach alldem darf nicht gefragt werden; es ist gleichgültig für die Absichten des Künstlers. Nicht dieses historische Ereignis, sondern die beliebig oft wiederholbare Typik eines solchen Ereignisses soll zur Darstellung kommen, und man spürt deutlich den Protest gegen den geschichtlichen Wertakzent heraus, den die herkömmliche Historienmalerei auf ein solches Ereignis zu legen pflegte. Man wird zugeben, daß die geschichtliche Begebenheit als solche — als bloßer Stoff des Künstlers — die Entscheidung für die genremäßige Behandlung keineswegs forderte, sondern im Gegenteil die Behandlung als Historienbild sachlich näher läge. Erst Manets Kunst hat sie zum Vorwurf einer Genredarstellung gewählt, und wir dürfen fragen, was aus dem gleichen »Gegenstande« geworden wäre, wenn ihn Couture, Manets Lehrer, behandelt hätte. Man darf wohl behaupten, daß der eigentliche Kunstwille des »Impressionismus«, der ja nicht zufällig als Gegenstoß gegen die traditionelle akademische Historie ins Leben getreten ist, durch eine starke Hinneigung zur genremäßigen Darstellung charakterisiert wird. Die geschichtlichen Wertungen, die sich zwischen den Künstler und sein Objekt einschieben, werden als Trübungen der reinen Im-

pressionen empfunden; die Werturteile werden zu Vorurteilen, die dem Künstler eine unbefangene Stellungnahme zu den Gegenständen unmöglich machen und deren Ausschaltung deshalb im Namen der Kunst gefordert wird. Freilich ging es bei den Theoretikern des Impressionismus nicht immer ohne das Mißverständnis ab, als wäre der Verzicht auf historische Wertung und die Beschränkung auf das bedeutungsbefreite Sein der »Impressionen« gleichbedeutend mit bloßer »Nachahmung«, während doch gerade diesem Verzicht und dieser Beschränkung ein eigentümlicher künstlerischer Gestaltungswille zugrunde liegt, der, zwar gegensätzlich zur akademischen Historie, doch ein künstlerischer Wille sein wollte.

Eine typische Zwischenform zwischen Genre und Historie sei wenigstens noch erwähnt: das Porträt. Insoferne keine historische Persönlichkeit — das Wort im weitesten Sinne als Ausdruck für die einmalige Individualität eines jeden Menschenlebens genommen — im rein Zuständlichen, »Allgemein-Menschlichen« aufgeht, weist das Porträt allerdings als Darstellung einer Persönlichkeit über das Bereich des Genre hinaus. Der Porträtist möchte gerade diesen einmaligen Menschen festhalten, und man wird seine Aufgabe nur dann für gelöst halten, wenn es ihm gelungen ist, das Individuelle dieses Menschen zu »treffen«, d. h. künstlerisch zu gestalten. »Ein haarscharfes Fingerzeigen auf Diesen und Diese« nennt Fr. Th. Vischer das Porträt. Anderseits wird die Persönlichkeit nicht in der Dynamik ihres Lebens dargestellt, nicht wie im Historienbild von Zweck zu Zweck fortschreitend, sondern alle schaffenden Kräfte scheinen in einen einzigen dauernden Zustand verdichtet zu sein, und alle Bewegung des Lebens ruht in einer verhaltenen Spannung aus. Die Persönlichkeit interessiert in der Hauptsache den Porträtisten nicht in dem, was sie wirkt und tut, sondern in dem, was sie ist. Das gilt nicht nur für die Porträte geschichtlich unbedeutender Menschen, die sich für den Betrachter gerne zu Repräsentanten eines Gattungsmäßig-Menschlichen erweitern, zum Typus des Arztes, des Kaufmanns, des Lehrers — lauter menschliche Zuständlichkeiten —, sondern auch für das Porträt der »großen«, d. h. geschichtlich bedeutsamen Persönlichkeit. Bei einem Porträt Goethes handelt es sich nur um dieses — freilich einmalige — Goethesein, nicht um das, was dieser Mensch bedeutete und wirkte. Es ist die Aufgabe des Porträts, nicht nur »das Bleibende, Allgemeine, Ewige und den naturwarmen Blick des gegenwärtigen, atmenden Individuums ineinander zu schmelzen« (Vischer), sondern geradezu das Individuelle in der Form des Zuständlichen zum Ausdruck zu bringen[1]). In dieser

[1]) In diesem Sinne schildert Goethe in den »Wanderjahren« (Cotta, Jub.-Ausg.,



Aufgabe erweist sich das Porträt als ein wahrhaft Mittleres, d. h. Vermittelndes zwischen zwei prinzipiell geschiedenen Möglichkeiten künstlerischer Formung.

Bringen wir an dieser Stelle unsere Resultate in eine gedrängte Definition, so müssen wir sagen: Genre ist die künstlerische Darstellung einer Wirklichkeit, insoferne sie sich selbst genügt und ihre Bedeutung sich in ihrem Wirklich-sein erschöpft.

Jede Kunst und jeder Kunstwille wird erst dann verständlich, wenn es uns gelingt, zu den weltanschaulichen Triebkräften vorzustoßen, die eine Kunst tragen und in einer Kunst, bewußt oder unbewußt, Gestalt und Ausdruck finden. In diesem Sinne bleibt die Sonderbetrachtung des Ästhetischen im Vergleich zu dem tatsächlichen unlöslichen Ineinander aller weltanschaulichen Faktoren eine Abstraktion, wie das auch Jonas Cohn nachgewiesen hat [1]). So notwendig eine solche reinliche Scheidung der künstlerischen Sphäre von den übrigen Wertgebieten für eine ersprießliche Arbeit der Ästhetik ist, so wenig wird sie doch der einheitlichen und ungebrochenen Totalität einer Kunstschöpfung gerecht; jede wahre Kunst ist mehr als nur ein ästhetisches Phänomen als Ausdruck des gesamten geistigen Lebensprozesses ihres Schöpfers. Die Ästhetik isoliert aus diesem »Gesamterlebniskomplex« lediglich die »ästhetische Komponente« [2]); daneben aber besteht die Aufgabe, die aufgelöste Einheit wieder herzustellen und das Ästhetische als einen Faktor in diese Einheit einzuordnen. Wir werden also im folgenden eine Bestimmung des geistigen Ortes versuchen, an dem wir das Genre unterzubringen haben und an dem es uns seine weltanschauliche Bedeutung offenbart. Wir werden dabei die geistige Umgebung näher ins Auge fassen müssen, in der das Genre um die Wende der mittelalterigen zur modernen Zeit aufwächst, und die grundsätzlichen Mög-

---

19. Bd., S. 89) den Eindruck einer Porträtsammlung auf Wilhelm Meister: »... denn er ward freundlich in die inneren Zimmer geführt vor die köstlichsten Bilder bedeutender Männer des 16. Jahrhunderts in vollständiger Gegenwart, wie sie für sich leibten und lebten, ohne sich etwa im Spiegel oder im Zuschauer zu beschauen, sich selbst gelassen und genügend und durch ihr Dasein wirkend, nicht durch irgendein Wollen oder Vornehmen.« Anselm Feuerbach würde sich mit solchen Bestimmungen freilich nicht einverstanden erklären. Er rückt das Porträt ganz an das Historienbild heran, was ja in seinem Sinne auch eine gewisse Ehrenrettung des Porträts sein soll. »Ein geistreiches Porträt der Neuzeit ... kann ... im besten Sinne des Wortes ein Historienbild genannt werden.« Vermächtnis, Anhang.

[1]) Jonas Cohn, Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1901, S. 224.

[2]) Emil Utitz, Grundlegung d. allgemeinen Kunstwissensch. Stuttgart 1914/1920, 1. Bd., S. 226, Ferd. Enke.

lichkeiten der Weltanschauungsbildung, die diese Jahrhunderte bieten, erörtern.

Drei Wesenszüge des Genre werden wohl allgemein zugegeben werden und sie sollen uns zur Orientierung dienen bei unserem Versuch, die ihnen korrespondierende Weltanschauung zu finden. Seine Stellung zur Wirklichkeit ist die eines naturalistischen Realismus. Die Natur ist die wahre Wirklichkeit, die nicht erst durch eine metaphysische Welt gerechtfertigt und unterbaut werden muß. Sie trägt ihren Wert in sich, in ihrem schlichten Sein, und empfängt ihn nicht erst von einem über ihr stehenden Schöpfer und Lenker. Aus diesem Begriff der »Wirklichkeit« ergibt sich der ästhetische und ethische Naturalismus des Genre. Ist die Wirklichkeit zugleich der oberste Wert, so verblassen die Wertnormen schön und häßlich, gut und böse; denn die Wirklichkeit steht immer jenseits von beiden und ist gegen beide in gleicher Weise indifferent, insoferne das Häßliche und Böse nicht weniger real ist als das Schöne und Gute. Wird die Welt um ihrer Wirklichkeit willen geliebt, wie das der Genrekünstler tut, so ist nicht einzusehen, welchen Vorzug der »schöne« Mensch vor dem schmutzigen, verkrüppelten Bettler haben sollte, die große, edle Tat vor dem alltäglichen engen Menschentreiben mit seiner ganzen Kleinheit und Schwäche, weshalb auch die Denker des Naturalismus bis auf Nietzsche herunter dem Bösen den Realitätscharakter absprechen wollen und aus der absoluten Wertnorm eine »allzumenschliche« Setzung machen. Die ästhetische und ethische Alternative reicht nach dieser Anschauung gar nicht an die Dinge heran; sie richten sich auch nicht nach diesen Maßstäben: sie sind, und weil sie sind, haben sie auch das Recht zu sein. Darum liegt dem reinen Genre auch nichts ferner als irgend eine pädagogische Absicht, ein die Welt Verbessernwollen, wenn auch große Genrekünstler, wie beispielsweise Peter Brueghel, von dieser Absicht nicht frei waren; bei ihm spürt man trotz aller Liebe zu den Dingen doch immer noch ein heimliches Bedauern, daß die Welt nicht so ist, wie sie sein »sollte«, und er geht damit weit über das Genre hinaus; an sich ist das Genre gänzlich unsentimental, und mit schmerzloser Resignation will es zu allen Dingen ja sagen; es begnügt sich damit und hält seine Aufgabe für erfüllt, wenn es die Welt im Spiegel künstlerischer Wiedergabe zeigt. Der dritte Wesenszug des Genre ist seine Geschichtslosigkeit. Wie es eine metaphysische Unterbauung der Wirklichkeit ablehnt und das Wesen der Dinge nicht hinter, sondern in den Dingen findet, so verzichtet es auch auf eine teleologische Überwölbung der Wirklichkeit, auf einen über die Dinge hinausweisenden Zweck. Wie die Wirklichkeit gleichgültig ist gegen den historischen Prozeß, der über sie hin- und hinwegläuft, so ignoriert das Genre auch alles Geschehen,

das sich an dieser Wirklichkeit episodenhaft vollzieht. Der Genrekünstler steht so sehr im Banne des Seins, daß er kein Auge hat für Werden und Entwicklung. Jeder Zweck würde die Selbstgenugsamkeit des Seienden trüben und den Blick von ihm ablenken. So folgt auch diese Auffassung und Wertung der Geschichte aus der naturalistischen Auffassung der Wirklichkeit. Die drei hervorgehobenen Züge stehen in einem wesentlichen Verhältnis zueinander, tragen und bedingen sich gegenseitig.

Es ist eine geläufige Meinung, daß das Genre hinreichend charakterisiert sei durch seinen Gegensatz zu dem religiös-metaphysischen Lebensgefühl des christlichen Mittelalters. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint dann sein Aufkommen im Mittelalter und seine wachsende Verbreitung bis zum 17. Jahrhundert als ein stetig anschwellender Protest gegen alle Religion und Metaphysik. In diesem Sinne hat Lothar Brieger seine Darstellung der Entwicklung der bürgerlichen, soll heißen metaphysikfreien Malerei geschrieben. Es ist daran natürlich viel Richtiges, nur wird dabei ein Wesentliches übersehen, daß nämlich hinter diesem neuen künstlerischen Willen auch eine neue weltanschauliche Gesinnung steht, die ebenso wie die religiöse Kunst des Mittelalters ihre »Metaphysik« hat und von ihr getragen wird. Diese Metaphysik ist gegensätzlich zu der aristotelisch-scholastischen der mittelalterigen Welt, aber sie ist deshalb nicht weniger Metaphysik. Dieser Gegensatz des offiziellen kirchlichen Weltanschauungssystems wird deutlich, wenn wir uns die mittelalterigen Anschauungen über die für das Genre wesentlichen Punkte vergegenwärtigen. Die Stellung des Mittelalters zur Natur ist seit langem der Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Debatten gewesen, nachdem die Vorurteile der Aufklärung über die angebliche Welt- und Fleischfeindlichkeit des Mittelalters als ungenügend beiseite gelegt waren. Trotzdem scheint uns das Verhältnis prinzipiell eindeutig angebbar [1]). Das mittelalterige Weltbild, das von dem Begriffe der Transzendenz und Überweltlichkeit Gottes her geformt ist, vermag die Natur nicht um ihrer selbst willen zu werten, sondern nur im Hinblick auf den überweltlichen Schöpfer, der die Welt durch freie Liebestat, oder, wie das Mittelalter mit einem den Evange-

[1]) Vgl. E. Troeltsch, Gesammelte Schriften, IV. Bd., S. 166 ff., bes. auch die Besprechung von R. Seebergs Dogmengeschichte, ebendort S. 739 ff. Auf die Schwierigkeit von der gedanklichen zur künstlerischen Entwicklung des Mittelalters einen Weg zu finden, weist Carl Neumann hin (Neue Kunstliteratur, besonders der spätgotischen Zeit, Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwissensch. und Geistesgesch., 4. Jahrg., Heft 2, S. 279): »Von der Stufentheorie, in der sich die Welt unseres Daseins zu immer geistigeren Stufen und reinen Qualitäten aufbaut, will keine recht erleuchtende Erklärung zu einer immer fortschreitenden Stilabstrahierung und Idealisierung der Kunst kommen.«

lien fremden Gedanken [1]) lehrt, zu seiner Verherrlichung ins Dasein rief. Die Natur sollte die Weisheit und Güte Gottes verkünden und ein Fingerzeig und Wegweiser zu dem sein, der sie schuf. Im übrigen aber ist sie seit Anselm die unterste Stufe im philosophischen Systembau der Scholastik, über der sich das Reich der Gnade und endlich das der Herrlichkeit aufbauen soll. Diese hierarchische Dreistufung: *natura, gratia, gloria,* schon bei Augustin vorgebildet, bleibt gültig für die ganze Geschichte des scholastischen Denkens und unberührt von den Schulstreitigkeiten innerhalb der christlich-kirchlichen Welt. So kommt es auch, daß das Studium der Natur, trotz des ausgebreiteten Wissenschaftsbetriebs des Mittelalters, eigentlich unentwickelt blieb, weil man sich für die Heilsnotwendigkeiten davon wenig Vorteil versprach [2]). Nur soweit die Erkenntnis der Natur die Erkenntnis Gottes förderte, schien sie bedeutungsvoll und erstrebenswert. »Jede Kunst und jedes Wissen muß der göttlichen Wissenschaft, welche zur Erbauung, d. h. für Glauben und Rechthandeln gegeben ist, dienen und darauf, als auf seinen Zweck und sein Ziel bezogen und gerichtet werden«, erklärt Vincenz von Beauvais [3]). — Auch die Stellung des Mittelalters zum Problem des Bösen ist gegensätzlich zu der, die wir beim Genre feststellen konnten. In Übereinstimmung mit den christlichen Urkunden und den Vätern erscheint das Böse bewirkt durch die freie Willensentscheidung des ersten Menschenpaares. Das Böse gehört eigentlich nicht zur Welt, es sollte nach Gottes Ratschluß nicht in die Welt kommen und allein der Ungehorsam der ersten Menschen hat den göttlichen Willen durchkreuzt und die vollendete Güte der Schöpfung zerstört. Nun es aber einmal da ist, läßt es sich durch keine dialektischen Künste mehr aus der Welt fortschaffen und nur der göttliche Erlösungsplan vermag die unheilvollen Folgen der Urschuld durch unverdiente Liebe und Gnade aufzuheben. Seit der Ursünde stehen die Menschen unter dem doppelten Gesetz des Geistes und des Fleisches, sind sie sehend geworden für gut und bös. Auf der Realität der Sünde und der daraus folgenden Erlösungsbedürftigkeit des Menschengeschlechtes ruht die christliche Weltanschauung, ruht insbesondere die christliche Geschichtsphilosophie. Das Weltbild des Mittelalters ist historisch im eminenten Sinne des Wortes be-

[1]) Max Scheler, Vom Umsturz der Werte, der Abhandlungen und Aufsätze, 2. durchgesehene Aufl., 1919, 1. Bd., S. 111, Anm.

[2]) Vgl. Heinrich von Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung, 3. Aufl. Stuttgart u. Berlin 1917, S. 591 ff. Wir verweisen auf dieses Werk wegen der gebotenen urkundlichen Belege, ohne die dort vertretene Gesamtauffassung des Mittelalters irgendwie teilen zu können.

[3]) Fr. Chr. Schlosser, Vincenz von Beauvais, Tl. I, S. 57.

stimmt, nicht in dem Sinne historischer Urkundenkritik und Einzelforschung, sondern in dem besseren Sinne einer universalen geschichtsphilosophischen Orientierung. Die absolute Einmaligkeit der Heilsgeschichte ordnet jedem Menschenleben seine Stelle und seine Bedeutung zu, jeder Augenblick des Lebens empfängt seinen Sinn aus dem Totalsinn der Menschheitsgeschichte. Umgekehrt wie wir es beim Genre sehen, verliert die Wirklichkeit, die »bloße« Wirklichkeit ihre Bedeutung gegenüber dem teleologischen Prozeß, in den sie eingeht. In diesem Sinne fordert die Scholastik eine *elevatio naturae* durch die Gnade; was die Natur ist, ist bedeutungslos, was wir aus ihr machen mit Unterstützung der Gnade, hat allein Gewicht. So erkennen wir die offizielle kirchliche Weltanschauung des Mittelalters als den denkbar ungeeignetsten Boden für Entstehung und Pflege des Genre. Soweit es sich um wirkliches Genre im Mittelalter handelt, müssen ihm andere Voraussetzungen zugrunde liegen, und insoferne bedeutet das Genre freilich einen Protest gegen die überkommene philosophische und religiöse Gesinnung. Sehr vieles aber von dem, was wir als mittelalteriges Genre ansprechen möchten, ist der Absicht und dem Willen seiner Schöpfer nach gar nicht als Genre gemeint, sondern als Allegorie und Symbol. Die lehrhafte Allegorie ist aus der kräftigen Dosis von Rationalismus geboren, die dem scholastischen Denken beigemischt ist; auf uns wirken solche Darstellungen genrehaft, weil uns die pädagogische Absicht allzu fremd geworden ist, und weil wir die logische Brücke vom Bild zum abstrakten Gedanken nicht mehr mit jener automatischen Sicherheit und Selbstverständlichkeit schlagen können, wie das dem mittelalterigen Menschen möglich gewesen sein muß. Es drückt sich hierin eine allgemeine Eigentümlichkeit des mittelalterigen Geistes aus, die darin besteht, Rationales und Irrationales in ungeschiedener Einheit zusammen zu sehen, eine Eigentümlichkeit, die zum Auszeichnendsten und Unterscheidendsten gehört, was wir zur Charakteristik dieser Geistigkeit beibringen können und die uns völlig abhanden gekommen ist, weshalb auch alle unsere Alternativen, wie rational-irrational, Wissen-Glauben usw. sofort schief werden, sobald wir sie auf die mittelalterige Welt übertragen wollen. Die Allegorie bleibt aber nicht auf das Mittelalter beschränkt, sondern findet ihre Fortsetzung in der Mythologie der Renaissance; aber was dort Bedürfnis war, wird hier zu einem blutleeren, gelehrten Experiment, zu einem besseren humanistischen Unterhaltungsspiel. Der Irrationalismus des Mittelalters findet seinen Ausdruck in der Symbolik. »Es gab keine große Wahrheit, deren der mittelalterige Geist gewisser war, als jener Worte an die Korinther: ‚*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem.*‘ ... Er hat niemals vergessen, daß

jedes Ding absurd sein würde, wenn seine Bedeutung mit seiner unmittelbaren Funktion und Erscheinungsform erschöpft wäre, daß alle Dinge ein gutes Stück in die jenseitige Welt hineinragen« [1]). Das »Neue« in dem Naturgefühl des Heiligen von Assisi ist nichts anderes als diese auf die Spitze getriebene Symbolik, die dem ganzen Mittelalter eigen ist und für uns etwas Äußerliches und Gesuchtes hat. Seine weltgeschichtliche Tat besteht darin, »daß er eine Expansion der spezifisch christlichen Liebesemotion zu Gott als dem Vater und zum Bruder und Nächsten ‚in' Gott auf die gesamte untermenschliche Natur vollzieht; und gleichzeitig vollzieht oder zu vollziehen scheint eine Erhebung der Natur zum Lichte und Glanze des Übernatürlichen« [2]). Franziskus ist so wenig der Vorläufer des Pantheismus der Renaissance und der Naturmystik Giordano Brunos, daß er vielmehr als eine der repräsentativsten Gestalten des Mittelalters gelten muß [3]); er gehört zu den »Reformatoren« des Christentums in dem Sinne, wie seine Zeit das Wort verstand [4]). Zwar sah er in die Dinge tiefer hinein als je einer zuvor, und er ahnte in jedem Dinge ein Geheimnis. »Auf ungewohnte, den anderen ganz verschlossene Art und Weise drang er mit dem Scharfblick des Herzens jeglicher Kreatur bis ins Innerste, gleich als wenn er schon eingegangen wäre in die Freiheit und Glorie der Kinder Gottes«, so berichtet sein Biograph Thomas von Celano. Aber Franziskus benutzte diese Liebe zur Natur, nur um seine Ehrfurcht vor dem Schöpfer an ihr zu steigern, und hielt an dem Begriffe der Transzendenz Gottes unbedingt fest. Was er liebte, war nicht die Natur schlechthin, sondern der Symbolcharakter alles Geschaffenen, die geistige Beziehung alles Natürlichen zu seinem übernatürlichen Ursprung. Dieser Geist allein ist auch in der Kunst Cimabues und Giottos spürbar, von wirklichem Genre kann bei ihnen nicht die Rede sein.

Gegen das offizielle kirchliche System erwächst bereits im Mittelalter eine doppelte Opposition, die eine in hohem Grade stillschwei-

---

[1]) J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. München 1924, S. 274.

[2]) Max Scheler, Wesen und Formen der Sympathie, 3. Aufl. Bonn 1926, S. 103. Vgl. auch Friedrich Heiler, Gebet, 2. Aufl. München 1920, S. 243 f.

[3]) Vgl. Hubert Schrade, Franz von Assisi und Giotto, Archiv für Kulturgeschichte XVII, 2, S. 150 ff. Die Opposition gegen Thodes Franziskus-Darstellung scheint uns in jeder Hinsicht gerechtfertigt. Aber der Versuch, Franziskus ganz in das Mittelalter einzubeziehen, endet damit, daß Franziskus noch weit unter das Mittelalter heruntergedrückt und ihm jede »kulturell-schöpferische Aktivität« abgesprochen wird; sein Verhältnis zur Natur wird als »ungeistig« bezeichnet. Vgl. auch Scheler, a. a. O. S. 103.

[4]) Vgl. Konrad Burdach, Reformation, Renaissance, Humanismus, 2. Aufl. Berlin-Leipzig 1926, 1. Abhandl., S. 39.

gend geduldet, die andere offen und rücksichtslos bekämpft; die sogenannte christliche Mystik und die stark zum Naturalismus neigende Identitätsphilosophie Amalrichs von Bena und Davids von Dinant und ihrer Geistesverwandten vor und nach ihnen. Die christliche Mystik Bernhards und Eckeharts kommt trotz einiger verwandter Züge als Wurzelboden der Genrekunst nicht in Betracht; verwandt ist diese Mystik dem Genre nur in ihrer Geschichtslosigkeit, ja Geschichtsfeindlichkeit, die sich in ihrer Ablehnung historischer Heilsvermittlung ausspricht. Ihr Verhältnis zur Natur aber ist ein total anderes; die Gleichgültigkeit der Scholastik gegen die Natur verschärft sich in dieser Mystik erheblich; jede Hinwendung zur Natur erscheint als eine Abwendung von Gott, der nur auf dem Wege der Versenkung in die eigene Innenwelt, in den »Grund«, in das »Wesen« der Seele gefunden werden kann. Aber »da hinein«, sagt Meister Eckehart, »kam nie eine Kreatur oder ein Bild, und die Seele hat da nicht Wirken oder Verstehen und weiß kein Bild davon, weder von sich selbst noch von irgendwelcher Kreatur«[1]). Ja, »die Seele, die Gott finden will, muß überhüpfen und überspringen alle Kreatur«[2]), und im gleichen Sinne und im Anschluß an diese Worte Eckeharts sagt die deutsche Theologie: »Aber so der innere Mensch einen Übersprung täte und spränge in das Vollkommene, so fände und empfände man, daß das Vollkommene ohne alles Maß und Zahl und Ende edler und besser ist denn alles Unvollkommene und Teilwesen.... Also würden das Unvollkommene und die Teile abschmäckig und nichtig«[3]). Eine solche Mystik bringt nicht nur keine Voraussetzungen für das Genre mit, sondern hat überhaupt keinen Raum für irgendwelchen bild-künstlerischen Ausdruck[4]); sie ist im wörtlichsten Sinne bildfeindlich und kunstfremd. Dagegen enthält der philosophische Standpunkt Davids von Dinant, in dem Spinozas Identitätslehre präludiert, alle wesentlichen geistigen Voraussetzungen des Genre, und von dieser Lehre aus läßt sich leicht eine Brücke schlagen zu der Wirklichkeitsauffassung des Genre, seinem Naturalismus in ästhetischer und ethischer Hinsicht. Wir wissen freilich nicht, in welchem Grade wir David von Dinant, der, soviel wir sehen können, historisch unwirksam geblieben ist, als Exponenten einer Bewegung innerhalb der mittelalterigen Welt betrachten dürfen. Denn während die Mystik unter dem Scheine der Rechtgläubigkeit zu größter

---

[1]) Meister Eckeharts mystische Schriften, übersetzt von Gustav Landauer. Berlin 1903, S. 14.

[2]) Zitiert nach J. Bernharts Ausgabe der »Deutschen Theologie« (s. u.), S. 200.

[3]) Eine deutsche Theologie, Ausgabe Bernhart. Leipzig 1922, S. 101.

[4]) Vgl. Carl Neumann, Neue Kunstliteratur, besonders der spätgotischen Zeit, S. 287 u. 291.

Ausdehnung gelangen konnte, ja sich nicht selten kirchlicher Förderung erfreute, wurden die naturalistischen Strömungen, als offene Opposition gegen das orthodoxe System, in ihren ersten Ansätzen vernichtet und an der Verbreitung verhindert, was aber sicher nicht besagt, daß solche Strömungen, die ans Licht wollten, aber vermöge der stärkeren Gewalt der noch ungebrochen herrschenden kirchlichen Anschauungen nicht ans Licht konnten, nicht vorhanden gewesen wären. Für uns bleibt freilich David von Dinant heute ein bloßer Name und wird dies immer bleiben, wenn wir nicht auf eine wesentliche Erweiterung des historischen Materials hoffen dürfen, so daß die Erforschung der mittelalterigen Geistesgeschichte vielleicht den umgekehrten Weg nehmen muß, den wir hier gehen: nämlich von den Denkmälern des mittelalterigen Naturalismus in der Kunst zu den naturalistischen Elementen der Weltanschauung. Was wir den »Naturalismus der Gotik« nennen, hat keinen Ausdruck in den ungefähr gleichzeitigen Systemen der Hochscholastik gefunden. Aber er ist unleugbar vorhanden, und wenn er sich auch auf die äußersten, dem Auge entzogenen Spitzen der Dome, wie beispielsweise am Freiburger Münster, oder in das unübersichtliche, kleinfigurige Detail des Chorgestühls flüchten muß. Das »Lindenlied« Walters von der Vogelweide singt in sehr unmittelalterigen Tönen, wenn unter mittelalterig nur die kirchlich gebilligte und in Philosophie und Theologie der Zeit festgelegte Lebensform verstanden werden darf. Die berühmte Einheitlichkeit und Geschlossenheit des mittelalterigen Weltbildes würde in hohem Grade problematisch werden, wenn einmal diese naturalistische Welle mit Entschiedenheit in das Weltbild dieser Jahrhunderte einbezogen werden könnte. Und anderseits würden Erscheinungen, die nur als mittelalterig aufgefaßt werden können, aber in das herkömmliche Schema des Mittelalters nicht zu passen scheinen, wie etwa Grünewald, viel von ihrer Rätselhaftigkeit und Problematik verlieren. Derselbe Dualismus, der durch Grünewalds Kunst geht, geht durch die Gotik selbst, ja sie lebt von ihm; ein Urteil, das man nicht aus literarischen Quellen, wohl aber aus den künstlerischen Leistungen der Gotik ablesen kann.

Man darf das Gesagte nicht in der Weise mißverstehen, als läge jeder Genreleistung eine pantheistische Weltansicht zugrunde, als »hätten die Künstler des 16. Jahrhunderts — wie Peter Aertsen oder Breugel — Ludwig Feuerbach geahnt oder seien schon Pantheisten«[1]. Und was für diese Künstler des 16. Jahrhunderts nicht gilt, gilt noch viel weniger für die anonymen Bildschnitzer mittelalteriger Chorgestühle. Es ist durchaus nicht notwendig, daß jeder Genrekünstler ein

[1]) Carl Neumann, a. a. O. S. 311.

konsequenter Verfechter einer Immanenz- oder Identitätsphilosophie sein müsse. Auch wollen wir die Leistungen der Genrekunst, die bereits im Mittelalter einsetzen, nicht als nachträgliche »Illustrationen« zu einer philosophischen Theorie nachweisen, da ja der künstlerische Ausdruck einer Weltanschauung ihrer theoretischen Formulierung voranzugehen pflegt. Nur eine willkürlich erzeugte Kunst, wie der moderne Kubismus, schickt seiner eigenen Leistung die ästhetische Theorie vorher, niemals eine aus dem Leben gewachsene und im Lebensprozeß gewordene Kunst. Auch ist es nicht notwendig, daß jedes sich leise regende Lebensgefühl sofort in erschöpfender Weise theoretischen Ausdruck finde, und so werden wir uns auch nicht wundern, daß seit dem Aufkommen des Genre im Mittelalter noch Jahrhunderte vergehen mußten, ehe die Weltanschauung des Genre eine theoretische Sprache bekam.

War die mittelalterige Mystik ein ungeeigneter Boden für das Genre, so scheint die Mystik Jakob Böhmes ein umso geeigneterer zu sein. Sie will die Natur keineswegs überspringen, sondern gerade durch die Natur hindurch zur Gottheit stoßen, deren Geheimnis um alle Dinge »unsichtbar-sichtbar« webt. Es ist genugsam bekannt, welche Rolle das von der Sonne beleuchtete Zinngefäß für die Geschichte von Böhmes Denken spielte. An ihm offenbarte sich der systembildende Gedanke seiner Mystik und, was für unseren Zusammenhang das Wesentliche ist, seine Fähigkeit, nicht nur Dinge zu sehen, sondern in die Dinge hineinzusehen und, wie wir gleich hinzufügen wollen, hinter die Dinge zu sehen. Eine Ehrfurcht vor dem gotthaften Leben in aller Kreatur machte ihm das Kleinste bedeutend und das Unscheinbarste zu einer Offenbarung des ganzen Weltgeheimnisses. Also an einem Stilleben hat Böhme seine Weltanschauung entdeckt, und dies scheint für unseren Zusammenhang doch sehr aufschlußreich zu sein. Dazu kommt, daß er die beiden »Qualitäten«, die »himmlische« und die »höllische«, die »heilige« und die »durstige«, die »gute« und die »böse« in die »naturende« Natur zurückverlegt; beide werden sozusagen von Anfang an in die Rechnung des Weltplans eingesetzt und für beide trägt die Gottheit in gleicher Weise die Verantwortung; dieser Dualismus ist nicht menschlich, sondern kosmisch, kein Produkt einer freien, aber unwiderruflichen Willensentscheidung, sondern er gehört konstituierend zum Urbestande der Welt. Und mit aller Mystik teilt er endlich die Ablehnung der Geschichte und ihres Produkts, der historischen Kirche. »Man bindet uns anjetzo an die Historien, an die steinernen Kirchen ... der Heilige aber hat seine Kirchen an allen Orten bei sich und in sich. ... Der heilige Geist predigt ihm aus allen Kreaturen; alles, was er ansieht, da siehet er einen Prediger

Gottes«[1]). Trotzdem bestehen zwischen der Mystik Böhmes und der dem Genre zugrunde liegenden Weltanschauung tiefgreifende Unterschiede. Das Verhältnis Böhmes zur Natur ist nicht schlechthin als Naturalismus zu kennzeichnen. Die Fähigkeit, hinter die Dinge zu sehen, sie als Symbole geistiger Dualismen zu nehmen, verbindet ihn aufs engste mit der mittelalterigen Welt, ja es ist dies das eigentlich Christliche in ihm. Die Dinge sind ihm nicht schlechthin bedeutsam, sondern nur um ihres geistigen Gehaltes willen, um der religiösen Tiefe willen, in die sie einen Blick zu tun verstatten. Es ist nicht die »Verliebtheit in die Wirklichkeit«, die den Genrekünstler zu seinem Gegenstande treibt, was Böhme immer wieder zum Kreatürlichen hinzieht und ihn mit Ehrfurcht bei ihm verweilen läßt, sondern eine ferne Sehnsucht nach ganz anderen Lebensbreiten als die der Wirklichkeit, der Glaube, daß alle Dinge sinnlos wären, wenn sie nicht mehr wären als sie sind. Auch die dem kirchlichen System völlig entgegengesetzte Lösung des Problems des Bösen führt ihn nicht zu einem ethischen Naturalismus; vielmehr ist sein ganzes religiöses Erleben von einem feinen ethischen Wertbewußtsein getragen. Freilich koinzidieren ursprünglich in dem identisch-einen Weltgrund die Gegensätze des Guten und Bösen und erhalten damit den Charakter metaphysischer Notwendigkeit. Hierin scheidet sich Böhme vom christlichen Ethos und der christliche Erlösungsgedanke scheint nicht unbedenklich gefährdet. Dagegen hat der Prozeß der Weltentfaltung, in dem die Gegensätze in Widerstreit miteinander geraten, das ethische Ziel, den endgültigen Sieg des Guten, symbolisch gesprochen, herbeizuführen; d. h. in diesem Prozeß soll der Weltgrund sein eigenes Wesen rektifizieren und das Böse von sich ausstoßen. Von hier aus empfängt auch die Geschichte einen neuen philosophischen Sinn. Von diesem Weltbild führen unsichtbare, durch schriftliche Zeugnisse nicht zu belegende Fäden zu der Kunst Rembrandts, wie das Carl Neumann überzeugend dargestellt hat[2]), besonders zu dem Spätwerk des Meisters. Der symbolische Charakter — und wenn wir darin etwas spezifisch Christliches erkennen dürfen, können wir sagen der christliche Charakter seiner Kunst — überwiegt durchaus gegenüber den genrehaften Zügen im einzelnen. So groß auch seine Freude an der Wirklichkeit ist, größer ist noch seine Freude an dem unwirklichen Sinn, der durch alle Dinge hindurchscheint; alles Geschaute wird für ihn zum Fenster in eine geheimnisvolle Tiefe, der die Dinge aus Licht und Dunkel entsteigen, wie Böhmes Weltgrund aus beiden wunderbar gemischt. Das Genre ist

[1]) Jakob Böhme, Sämtliche Werke, herausgegeben von K. W. Schiebler, 2. Aufl., 1860, 1. Bd. Der Weg zu Christo, 5. Büchlein, 6. Kap.

[2]) Carl Neumann, Rembrandt, 4. Aufl. München 1924, S. 675 u. ff.

in Rembrandts Kunst nur Episode, nicht letzter, entscheidender Wille; er vertieft sich in die Dinge, aber er verliert sich nicht an sie; sie sind ihm Weg, nicht Ziel; aber als Weg zu seinem Ziele liebt er sie.

Die Naturmystik Jakob Böhmes führt, so sahen wir, wie die weltanschauliche Gesinnung des Mittelalters, zum Symbolismus, wenn sie sich einen bildkünstlerischen Ausdruck schafft. Die Eckehartsche Mystik führt überhaupt nicht zur Kunst, weil sie grundsätzlich die Welt des Kreatürlichen überspringt und eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Seelengrund und der Gottheit stiften will, hierin der neuplatonischen Mystik aufs innigste verwandt und unendlich ferne der Böhmeschen. Alle diese Geistessysteme enthalten nicht die Voraussetzungen, unter denen die Natur rein um ihrer selbst willen, um ihrer schlichten Existenz willen gewertet werden kann. Nur an dem Glauben an die autarke Natur, der mehr oder weniger bewußt und ausgebildet im Künstler vorhanden sein muß, kann sich der künstlerische Wille zum Genre entzünden, wobei, wie wir nochmals bemerken, der Künstler die gedankliche Konsequenz nicht zu vollziehen braucht und sie historisch auch nirgends vollzogen hat.

Erst das 17. Jahrhundert hat die philosophische Weltanschauung formuliert, die dem künstlerischen Lebensgefühle des Genre auf theoretischem Boden korrespondiert. Wenn wir nun die geistige Haltung des Genre und die Lehre Spinozas miteinander konfrontieren, so müssen wir uns zunächst darüber klar werden, daß es sich nicht darum handelt, was Spinoza über Kunst und künstlerische Fragen gesagt hätte, wenn sie jemals Gegenstand seiner philosophischen Spekulation geworden wären. Der Rationalismus seines Denkens mußte die Kunst — an ihrem Erkenntniswert gemessen — in der Sphäre der »*imaginatio*« festhalten und konnte ihr das Recht, mit der philosophischen Erkenntnis der »*intuitio*« zu konkurrieren, in keiner Weise zuerkennen. Anders liegen die Dinge für uns, die wir die rationalistische Position Spinozas nicht teilen und in die notwendige Ablehnung der Kunst von dieser Position aus nicht einstimmen. Wir müssen vielmehr den Künstler und den Philosophen auf einer Ebene zusammentreffen lassen, um das Gemeinsame zu finden, nach dem sie beide, allerdings mit den sehr verschiedenen Mitteln der künstlerischen Gestaltung und des rationalen Denkens, strebten. D. h. wir müssen auch in dem Vergleiche den Künstler so nehmen, wie er verstanden sein will und dürfen ihn nicht an dem Maße der rationalistischen Wertskala Spinozas messen, die seinem Wollen und seiner Leistung nicht gerecht werden könnte. Künstler und Philosoph sollen sich dort begegnen, wo jeder in seiner Art sein Letztes gegeben zu haben glaubt, und wir müssen das miteinander vergleichen, was jeder als seine

»metaphysische« Einsicht, als seine Leistung in der Deutung letzter Weltanschauungsprobleme anerkennen würde. In diesem Sinne werden wir in der Lehre Spinozas alle Wesenszüge, die wir am Genre feststellen konnten, wiederfinden, und zwar mit derjenigen Geschlossenheit und Konsequenz, wie sie nur einem theoretischen Lehrgebäude, niemals einer aus dem Leben erwachsenen Kunstrichtung eignen. Das spinozistische System kennt jene autarke Natur *(natura naturans)*, die an keinem Punkte über sich hinausweist, weil sie selbst das Letzte, Notwendige ist und von sich jeden anderen Zweck ausschließt als ihr eigenes Sein. Und diese ewige, notwendige Natur erkennt die philosophische Erkenntnis *(intuitio)* in allen Dingen der »geschaffenen« Welt, d. h. in den Modalitäten der ewigen Substanz wieder. »In der Natur der Dinge *(natura naturata)* gibt es nichts Zufälliges, sondern alles ist kraft der Notwendigkeit der göttlichen Natur bestimmt, auf gewisse Weise zu existieren und zu wirken« [1]. Hegel hat richtig die Konsequenz dieser Gedanken als »Akosmismus« bezeichnet [2] in dem Sinne, daß neben der *natura naturans* eine irgendwie »zufällige« Welt nicht mehr existieren könne, »daß Gott und nur Gott ist« [2] und daß die Welt, soweit sie Sein hat, nur Gott sein kann. Ja »es liegt in der Natur der Vernunft, erklärt Spinoza, die Dinge unter einer gewissen Art der Ewigkeit wahrzunehmen« [3]. Die Dinge sind deshalb auch keine Hinweise mehr auf Gott, keine transparenten Gefäße des Unendlichen wie bei Böhme und lassen keine symbolische Deutung zu, sondern was sie sind, ist Gott, und außer ihrem Sein haben sie keine Bedeutung. Deshalb hat es auch keinen Sinn, »die Welt zu bessern und zu bekehren«; denn unsere ethischen und ästhetischen Urteile werden von dieser Gipfelhöhe philosophischer Besinnung aus gesehen zu Vorurteilen und Spinoza setzt sich die Aufgabe, diese »Vorurteile über gut und schlecht, Verdienst und Verbrechen, Lob und Tadel, Ordnung und Verwirrung, Schönheit und Häßlichkeit und über anderes dieser Gattung« zu beseitigen [4]; denn »alle Begriffe, durch die die große Menge die Natur zu erklären pflegt, sind nur Vorstellungsweisen und keines Dinges Natur« [5]. Der Naturalismus wird in jeder Weise konsequent zu Ende gedacht, der positive Charakter des Bösen wird geleugnet und ausdrücklich erklärt, »daß wir nur uneigentlich, nach menschlicher Redeweise sagen können, wir sündigen gegen Gott, genau so, wie wir sagen, die Menschen be-

---

[1]) Spinoza, Ethik, 1. Teil, Lehrsatz 29.
[2]) Hegel, Enzyklopädie d. ph. W.-Lasson S. 78.
[3]) Spinoza, Ethik, 2. Teil, Lehrsatz 44, Folgesatz 2.
[4]) Spinoza, Ethik, Anhang zum 1. Teil.
[5]) Ebendort.

leidigen Gott« [1]). Unsere subjektiven Beurteilungen aber, die sich zwischen unser Auge und die Welt der Objekte einschieben, verfälschen die Dinge und lügen etwas in sie hinein, was sie selbst nicht sind und was nicht zu ihrer Existenz gehört. Weil aber der ganze geschichtliche Prozeß ein ständiges Werten und Umwerten ist, ein immer neues Stellung-Nehmen zu den Dingen, die für jedes Geschlecht einen neuen Namen und einen neuen Sinn bekommen, so erstrebt Spinozas Betrachtung *sub specie aeterni* nichts anderes als eine Überwindung der Geschichte, eine Erkenntnis der Dinge nach Abzug aller zeitlich bedingten Wertungen, und insoferne müssen wir Spinozas Denken trotz des theologisch-politischen Traktats unhistorisch nennen, da auch dieses Werk, das zwar die moderne historische Bibelkritik begründete und die historische Einzelforschung mannigfach befruchtete, der Absicht nach eine Befreiung von der Macht der Geschichte, nicht eine Anerkennung ihrer objektiven Bindungen und Gesetzlichkeiten bewirken sollte. Er vertiefte sich in die Geschichte, aber es erging ihm mit ihr wie mit den Leidenschaften, die er zergliederte: sie erkennen heißt ihrer ledig sein.

Spinozas philosophische Gesinnung bedeutet wohl die äußerste Entfernung vom Naturgefühl des kirchlichen Mittelalters, die denkbar ist. Es handelt sich um Geistesantipoden, und »zwischen ihnen macht mehr als ein Erddiameter die Scheidung«. Der mittelalterigen Transzendenz des Göttlichen tritt in Spinoza die vollkommene Immanenz des Absoluten im Endlichen gegenüber, und wenn es richtig ist, daß sich im Genre ein wesentlich gleiches Naturgefühl äußert, so spricht man wohl mit gutem Grunde von einer »Opposition« des Genre gegen die Überlieferung. Von irgend welchem kontinuierlichen Übergehen des einen in das andere, von einem Herauswachsen des einen aus dem anderen kann nicht die Rede sein; dazu fehlt jede tiefer liegende Gemeinsamkeit. Das weltanschaulich »Neue«, das sich im Genre offenbart, kann nicht als Entwicklung, sondern nur als Opposition verstanden werden, die um so begreiflicher ist, als ja die Weltanschauung Spinozas, von ihrer philosophischen Formulierung und Schulsprache abgesehen, zu den »natürlichen« Systemen gehört, d. h. dem natürlichen, unreflektierten Bewußtsein durchaus naheliegt und deshalb ständig in Bereitschaft ist, gegen historisch bedingte Weltanschauungsbildungen zu opponieren. Der Künstler, der vermöge seines freien Schöpfertums relativ unabhängiger von den Bindungen der Zeit ist, als alle anderen Diener der Kultur, wie der Erzieher, der Gelehrte, der Religiöse und vor allem jeder praktisch Tätige, die der Vergangen-

[1]) Spinoza, 19. Brief (Zählung Gebhardt).

heit tiefer verhaftet und dankbarer verpflichtet sind, ist sehr leicht dazu geneigt, in die primitiven geistigen Urhaltungen zurückzubiegen; daher die naturalistischen Anfänge in allen großen Künstlerentwicklungen. Dies ist gerade für die Entstehung des Genre in der Welt des Mittelalters von entscheidender Bedeutung und hier versagt die geläufige Auffassung des Mittelalters (etwa Eickens) am augenfälligsten, weil sie diese Entstehung niemals begreiflich machen kann. Das Mittelalter hatte seinen »Naturalismus«, und zwar nicht nur in der Kunst, wie wir bereits betont haben, sondern auch im Leben, wo er ja immer zuerst sein muß, wenn er in der Kunst erscheinen soll. Er ist der eigentliche Gegenspieler gegen die Kirchlichkeit des theologisch-philosophischen Systems und jede Störung ihres Gleichgewichtes erzeugt eine Krisis in der mittelalterlichen Seele. Ein solcher Krisenpunkt ist beispielsweise der Briefwechsel Abaelards mit Heloise, jener zügellose Protest weltlicher Leidenschaft und Sinnlichkeit gegen jahrhundertealte und im tiefsten Herzen verehrte Satzung und Ordnung. Man ist vor solchen Dokumenten der »Weltlichkeit« allzuleicht versucht, von Verfallserscheinung und unmittelalteriger Gesinnung zu reden, während in Wahrheit das Mittelalter gerade aus dieser Spannung heraus seine Kultur und insbesondere seine Kunst geschaffen hat; es war stark genug, diese Spannung durch Jahrhunderte zu ertragen, ohne an ihr zu zerbrechen. Aber es war freilich auch nur eine Frage der Zeit, wann einmal die Störung des Gleichgewichtes beider Kräfte unheilbar geworden sein würde. Wenn das Geschichtliche nicht mehr schlechthin als Segen empfunden wird, in dem Sinne, daß es geistige Umwege erspart und in feste Zusammenhänge hineinstellt, die man isoliert erst mühsam erarbeiten müßte, sondern als Last; wenn es nicht mehr gelingt, das ererbte Gut als lebendigen Besitz auszumünzen, wenn die greifbare Wirklichkeit sich in ein Netz historisch bedingter Wertrelationen aufgelöst hat, dann ist die Zeit gekommen, einmal aus allen geschichtlichen Wertungen auszutreten und wieder der Wirklichkeit ins Auge zu schauen, wie sie ist, frei von allem, was sie bedeutet, um ihr dann einen neuen lebendigen Sinn wieder zu geben. Die Kunst leistet solche Verjüngung durch das Genre; wo es auftritt, bedeutet es einen neuen Anfang, eine Verheißung.

IX.

Optische Bildhauerei (Plastik).

Von

Arthur Segal.

Farbe und Licht können nur optisch wahrgenommen werden. Form dagegen auch haptisch. Der Blinde kann sich eine Vorstellung von einer Form machen, indem er sie betastet. Von Farbe und Licht kann er sich keine Vorstellung machen. Darum ist ein Werk der Malerei dem Blinden nicht zugänglich, dagegen aber ein Werk der Bildhauerei.

Die Form, die die Malerei zum Ausdruck bringt, ist nur optisch wahrnehmbar, genau so wie Farbe und Licht, weil sie in der Fläche liegt. Fläche ist Zweidimensionalität. Die Form, die die Bildhauerei zum Ausdruck bringt, ist optisch und haptisch wahrnehmbar, weil sie räumlich ist. Raum ist Dreidimensionalität. Die geringste Erhöhung auf einer Fläche, z. B. der dickere oder dünnere Farbenauftrag auf einem Gemälde, ist haptisch wahrnehmbar, weil er bereits eine Räumlichkeit verwirklicht.

Das Gebiet der Malerei ist nur die optische Welt, während das Gebiet der Bildhauerei die optische und haptische Welt ist. Malerei kann man folglich nur sehen. Bildhauerei kann man sehen und tasten. Die Malerei tastet sehend den Raum ab. Die Bildhauerei tastet den Raum ab und sieht ihn zugleich, oder sie tastet sehend den Raum und tastet ihn tastend ab. Darum ist die Räumlichkeit der Malerei nur eine optische, während die Räumlichkeit der Bildhauerei optisch und haptisch ist.

Die Malerei gibt eine optische Illusion des Raumes, die Bildhauerei eine optische und haptische. Raum an sich kann weder die eine noch die andere geben, denn Raum an sich ist unwirklich. Raum ist ohne Form, Farbe und Licht undenkbar. Erst durch die Zusammenwirkung dieser drei Faktoren entsteht die Raumvorstellung und das Raumgefühl. Es gibt erstens zweidimensionale Räumlichkeit. Wir nennen sie Fläche. Und nur in der Fläche kann die optische Welt sich zum Ausdruck bringen. Die Fläche ist die Basis der Malerei. Die Malerei breitet die optische Wahrnehmung in der Länge und in der Breite aus. Und es gibt zweitens dreidimensionale Räumlichkeit. Wir nennen sie Raum,

und nur in dem Raum kann die optische und haptische Welt sich zum Ausdruck bringen. Der Raum ist die Basis der Bildhauerei. Die Bildhauerei breitet die optische und haptische Wahrnehmung in der Länge und Breite und Tiefe aus. Raum und Fläche sind sowohl optisch als auch haptisch wahrnehmbar, weil sie Form sind. Die Farbe oder die Belichtung des Raumes oder der Fläche sind aber nur optisch wahrnehmbar.

Plastische Wirkung ist der Malerei und der Bildhauerei gemeinsam, wenn auch verschieden bedingt. Plastische Wirkung ist überhaupt allen Künsten gemeinsam. Plastische Wirkung ist allen Gebieten, jeder Lebensmanifestation gemeinsam und bedeutet Hervorheben eines Teiles und Zurückdrängung des anderen. Der hervorgehobene Teil ist der plastisch wirkende. Es ist nicht richtig, daß unter Plastik Bildhauerei allein verstanden werden soll. Plastische Wirkung entsteht folglich durch Hervorheben und Zurückdrängen, wodurch wiederum Raum entsteht. Somit ist plastische Wirkung Raumwirkung oder räumliche Wirkung.

Wodurch entsteht Raumwirkung in der Malerei und Bildhauerei? Durch optische oder optisch-haptische Gestaltung der Zwei- und Dreidimensionalität, d. h. der Fläche für die Malerei und des Raumes für die Bildhauerei.

Die plastische Wirkung der Malerei ist zweidimensional bedingt. Diejenige der Bildhauerei dreidimensional. In der Malerei oder im optischen Sinne ist Plastik oder plastische Wirkung dasjenige, was das Licht aus der Dunkelheit herausholt und es sichtbar macht, oder was die eine Farbe stärker hervorhebt als die andere. Derjenige Teil, der am stärksten belichtet oder am grellsten gefärbt ist, wirkt am plastischsten, weil er vom Auge zuerst gesehen wird, weil er sich am meisten von der Dunkelheit oder von der Farblosigkeit entfernt. Dieser Teil drückt alles am meisten zurück, so daß gewissermaßen eine große optische Entfernung zwischen der Höhe oder Nähe des stark belichteten oder gefärbten Teiles und der Tiefe oder Ferne der schwach belichteten und gefärbten Teile entsteht. Aber genau so kann eine Dunkelheit oder Farblosigkeit plastisch am stärksten wirken, wenn sie das Licht oder die Farbe stark zurückdrängt und dadurch am stärksten aufs Auge wirkt. Somit ist die plastische Wirkung der Malerei an den Kontrast der zweidimensionalen Faktoren gebunden, an: Hell-Dunkel der Tonwerte, Leuchtkraft der Farben und Länge und Breite der Form.

In der Bildhauerei kommt noch die plastische Wirkung im haptischen Sinne hinzu. Am plastischsten ist derjenige Teil, den die Handfläche zuerst berührt, bei einem Relief, wenn sie sich in paralleler Lage zu der tragenden Fläche des Reliefs befindet. Bei einer Rund-

plastik ist es derjenige Punkt oder Teil, der sich an der dicksten Stelle derselben befindet. Bei der optischen Wirkung eines Bildwerks aber kann durch die Belichtung der haptisch am meisten plastische Teil so in den Hintergrund gedrängt werden, daß er ganz schwach wirkt. Somit ist die plastische Wirkung der Bildhauerei an den Kontrast der dreidimensionalen Faktoren gebunden, an: Hell-Dunkel der Tonwerte, Leuchtkraft der Farben und Länge, Breite und Tiefe der Form.

Jede Malerei, auch die sogenannte reine Flächenkunst oder Flächenmalerei kann optisch die dritte Dimension nicht ausschalten, da schon die Überschneidungen der Formen diese vortäuscht, ebenso die Kontraste von Hell-Dunkel, oder von reinen und gebrochenen Farben. Die Verhältnisse von Groß und Klein, d. h. der Längen und Breiten der Formen, bewirken ebenfalls optisch ein Vor und Zurück oder Tiefe und Höhe. Die Malerei hat sogar diese dritte Dimensionsillusion gepflegt. Die Gesetze der Perspektive ermöglichten diese Wirkung, ebenso die Modellierungen durch Schatten und Licht, bei denen das Hell-Dunkel nicht als Kontrast von Weiß und Schwarz gegeben wurde wie bei der Flächenkunst, sondern als optische Nachbildung des auf dreidimensionale Formen fallenden Lichtes, wodurch eine starke dreidimensionale Wirkung erzielt wurde.

Hob die perspektivische Zeichnung schon allein die Illusion der Fläche auf, sie zu einer Räumlichkeit auch der Tiefe gestaltend, so wurde diese illusionistische Wirkung durch die Behandlung von Schatten und Licht noch verstärkt. Hinzu kam noch die Dreidimensionalität der Luftperspektive, so daß die Farbe das ihrige zur Steigerung der dreidimensionalen Illusion beitrug. Der Versuch, die Malerei auf die Zweidimensionalität der Fläche zurückzuführen, muß als gescheitert betrachtet werden, da, wie gesagt, allein die Überschneidungen der Formen eine Dreidimensionalität vortäuschen. Und wenn man auch Formen ohne Überschneidungen auf die Fläche setzt, so bewirken die Farben durch ihre stärkere oder schwächere Leuchtkraft oder durch ihr Hell-Dunkel die Illusion einer Räumlichkeit. Ein Farbfleck allein auf eine Fläche gesetzt, schiebt die Fläche zurück, tritt hervor und erzeugt die dreidimensionale Illusion in der Fläche, abgesehen davon, daß er als aufgesetzte Materie durch seine Dicke bereits eine räumliche Erhöhung bedeutet und auch haptisch wahrnehmbar sein müßte. Der Unterschied zwischen der Flächenmalerei und der perspektivischen raumillusionistischen ist nur die stärkere Betonung oder Überordnung der Zweidimensionalität bei der ersten und der Dreidimensionalität bei der letzten als optische Illusion.

Jede Bildhauerei, auch die noch so räumliche, wie die Rundplastik, kann die zweidimensionale Wirkung, d. h. die Flächenwirkung nicht

ausschalten, da sie auf Optik nicht verzichten kann. Nimmt unser Auge bei der Malerei zuerst das Flächenhafte wahr, um gleich danach die Tiefe oder den Raum gewissermaßen optisch abzutasten, so tastet das Auge bei der Bildhauerei zuerst den Raum optisch ab, um ihn gleich danach flächenhaft zu sehen. Dieser flächenhaften Wirkung trägt die Bildhauerei in erhöhtem Maße Rechnung bei den Reliefs, wo der Fläche mehr Bedeutung gegeben wird als dem Raum, während bei der Rundplastik dem Raum mehr Bedeutung gegeben wird als der Fläche. Bei den Reliefs ist die räumliche Dreidimensionalität zurückgedrängt zugunsten einer flächigen Zweidimensionalität, natürlich ohne daß die dritte Dimension haptisch aufgehoben wird wie bei einer Malerei, wo die dritte Dimension haptisch überhaupt nicht vorhanden ist. Und trotz der haptisch noch vorhandenen dritten Dimension ist diese zurückgedrängter im optischen Sinne bei den meisten Reliefs als bei den raumillusionistisch stark gestalteten Malereien. Da fehlt der Kontrast der Farbe, so daß ein solches Relief flächenhafter wirkt wie eine gemalte Fernsicht z. B. und eine geringere plastische Wirkung erzeugt.

Und so kann man den Versuch der Bildhauerei, die »Form an sich« dreidimensional, unabhängig vom zweidimensionalen Illusionismus zu geben: von Farbe und Licht, d. h. Hell-Dunkel, als gescheitert betrachten, da keine Dreidimensionalität ohne plastische Wirkung denkbar ist. Plastische Wirkung, erzielt durch den Kontrast der dreidimensionalen Faktoren: Hell-Dunkel der Tonwerte, Leuchtkraft der Farben, Länge und Breite und Tiefe der Form. Wie sehr sich diese sogenannte »absolute Bildhauerei« oder Bildhauerei der absoluten Form als unselbständig zeigt, beweist die Notwendigkeit, ein solches Werk in ein günstiges Licht zu stellen, so daß das Hell-Dunkel-Spiel die plastische Wirkung optisch günstig beeinflußt; beweist auch die Sorgfalt, die der Farbe des Materials entgegengebracht werden muß, also den optischen Faktoren, da das Werk ohne sie nur haptisch zur Wirkung kommen würde. Der Unterschied also zwischen der absoluten Bildhauerei und derjenigen, die auch Farbe und Licht einbezieht, ist nur, daß die erstere die haptische Dreidimensionalität überordnet, weiter nichts. Sie kann aber unmöglich Farbe und Licht ganz ausschalten, wie sie es am liebsten möchte. Sie kann die Zweidimensionalität der optischen Illusion nicht ausmerzen, wie die Flächenmalerei die Dreidimensionalität der räumlichen Illusion nicht ausmerzen kann. Da das Bestreben der absoluten Form in der Bildhauerei mehr der Haptik Rechnung trägt, könnte man sagen, daß die Bildhauer Halbblinde sind, deren Tastsinn ausgebildeter ist als ihr Gesicht. Aus ihrem Handwerk heraus ist es verständlich, denn das Modellieren in Ton, oder das Meißeln in Stein entspricht dem Herumtasten um die Form. Ihre

Finger streicheln gewissermaßen die Form, liebkosen sie tastend. Aber die Augen müssen die Formen sehen, und der Bildhauer muß das Sehen ebenso ausbilden. Der Maler dagegen ist ein Sehender. Er sieht um die Form herum. Er liebkost sie mit dem Auge. Aber er hat auch sein Tastgefühl ausgebildet. Mit dem Pinsel tastet und modelliert er die Materie der Farbe. Er knetet sozusagen aus ihr sein optisches Gebilde. Und wie beim Bildhauer spielt auch bei ihm eine große Rolle die Schönheit der Oberfläche, so daß man sagen könnte, daß auch ein Blinder haptisch die Schönheit dieser Oberfläche empfinden könnte. Der Blinde, der als erster Käufer ein Bild Cézannes erwarb, hat die Oberfläche der Bilder betastet, ehe er seine Wahl traf.

Daß die Bildhauerei sich zu einer Kunst des Tastbildwerks in der Hauptsache entwickelt hat, mit dem Bestreben, die Form in Reinkultur zu geben, ist daran schuld, daß ihre Möglichkeiten äußerst beschränkt wurden. Die Auffassung, daß die Bildhauerei nur Kunst der Form sei, hat sich so eingebürgert und ist so zum unumstößlichen Gesetz geworden, daß alles, was nicht Form ist, gemieden und verstoßen wurde. Die Farbe, die die Alten einbezogen haben, auch das verschiedenartige Material, wodurch eine farbige Wirkung erzielt werden könnte, wurden streng abgewiesen. Um die Form unbeschwert durch Ablenkungen von ihr geben zu können, erlaubte man nur einfarbiges Gestein oder Metall. Und da man annahm, daß der menschliche Körper formal am differenziertesten ist, galt seine Darstellung als das ureigenste Gebiet und Problem der Bildhauerei. Tierdarstellungen waren noch zugelassen. Dagegen wurde die Darstellung von Landschaften oder Stilleben als unvereinbar mit der Bildhauerei betrachtet. War das Objekt schon so beschränkt, so galt auch jeder noch so geringe Hinweis auf Farbenprobleme oder auf Probleme des Lichtes als Verrat, als unbildhauerisch.

Daß der Impressionismus und der Neoimpressionismus an der Bildhauerei nicht vorbeigehen konnten, ohne ein wenig an den Säulen der eingebürgerten Gesetze zu rütteln, ist selbstverständlich. Das Lichtproblem wurde berührt, ohne aber seine letzten Konsequenzen ziehen zu können, da die Idee der absoluten Form noch zu sehr im Wege stand. Immerhin erkannte man die formbildende und verändernde Kraft des Lichtes, und man versuchte das Licht als immanenten Faktor einzubeziehen. Die Form blieb aber das Hauptproblem. Und der Expressionismus, Kubismus und Konstruktivismus berücksichtigten in der Hauptsache das haptische Moment, wenn sie auch rein formal eine Befreiung von der Beschränkung des Objektes brachten und dadurch auch neue, oder besser gesagt: noch unklar gewesene Gesetzmäßigkeiten der Dreidimensionalität herausholten und ihnen zum Aus-

druck verhalfen. Sie berücksichtigten ebenfalls Licht- und Schattenwirkungen, doch mehr als Begleiterscheinungen der Form, nicht aber als formbildend und formverändernd. Der Ausgangspunkt war immer noch die Form an sich, die absolute Form. Konvexe und konkave Formen wurden in Beziehung zueinander gebracht, so daß Helligkeiten und Dunkelheiten entstanden, die eine optische Konstruktion mit erzeugten, ohne daß aber diese optische Konstruktion der Ausgangspunkt der Schöpfung war; sie blieb — wie oben gesagt — nur Begleitmoment.

Der haptische Ausgangspunkt der Bildhauerei war noch stark überbetont. Doch die bewußte Erkenntnis, daß das rein optische Moment für die Bildhauerei ebenso in Betracht kommt, konnte sich nun entwickeln. Von da aus entstehen auch neue formale Möglichkeiten, und der Bildhauerei wird jede Begrenzung und künstliche Beschränkung genommen. Und die optische Bildhauerei oder die optische Plastik überordnet das Sehen dem Tasten genau so wie die haptische Bildhauerei das Tasten dem Sehen überordnete.

Doch muß die optische Bildhauerei sich hüten, engherzige Konsequenzen zu ziehen, wie die haptische es getan hat. Sie muß erkennen, daß sie nur das Problem der Bildhauerei vom »Gesicht« als sinnlichem Ausgangspunkt zu analysieren hat, um dadurch die Möglichkeit einer gleichwertigen Zusammenwirkung beider sinnlichen Ausgangspunkte der Bildhauerei — Gesicht und Getast — zu geben. Erst dann wird die Bildhauerei ihre Probleme verwirklichen können, erst dann werden sich ungeahnte Möglichkeiten ergeben. Die optische Bildhauerei muß erkennen, daß das Problem, das sie zu lösen hat, nur Teilproblem ist. Sie muß erkennen, daß nur im Hinblick auf ein Zusammenwirken mit der haptischen Bildhauerei eine Synthese erreicht werden kann. Sie muß erkennen, daß nur in diesem Sinne ihre Ergebnisse sich nicht selbst *ad absurdum* führen werden, wie es die Ergebnisse der haptischen Bildhauerei taten, weil sie sich als Selbstzweck betrachteten. Und so müßten alle Probleme der Kunst und des Lebens sich als Teilprobleme betrachten, die nur dann widerspruchslos wirken, wenn sie im Hinblick auf Vergangenes und Kommendes Beziehung nehmen und so Ergänzungen werden, statt Widersprüche zu sein. Genau so wie die rein haptische Bildhauerei ihre Unzulänglichkeiten und Ungelöstheiten hat, wird die optische Bildhauerei sie auch haben, wenn sie ihre letzten Folgerungen ziehen würde.

Daß die haptische Bildhauerei Kunstwerke von großer Bedeutung und Vollendung innerhalb ihrer Grenzen verwirklicht hat, ist selbstverständlich. Neue Möglichkeiten und Wege haben nichts mit künstlerischem Wert zu tun und heben nicht den künstlerischen Wert der

Kunstwerke auf, die sie in sich noch nicht einbeziehen konnten. Der künstlerische Wert, oder die künstlerische Vollendung, soweit sie überhaupt feststellbar sind, sind nichts anderes als der starke oder stärkere Ausdruck, oder der Grad der Verwirklichung der Erkenntnisse ihres Ausgangspunktes. Ein Werk, das impressionistische Erkenntnisse stark verwirklicht, ist ebenso ein starkes Kunstwerk wie ein solches, das kubistische Erkenntnisse stark zur Anschauung bringt. Die Unzulänglichkeit liegt in den Grenzen ihrer Ausgangspunkte. Die Grenzen ihrer Ausgangspunkte sind das Positive und zugleich das Negative in ihnen, — ganz gleich, um welche Ausgangspunkte es sich handelt.

Daß das Licht die Form verändert und bildet, im optischen Sinne, ist eine Erkenntnis, die die Form an sich als eine Fiktion erweist, so daß wir sie nicht wahrnehmen können, zumindest, daß ihre optische Erscheinung anders ist als ihre haptische. Die Starrheit, die die meisten Bildwerke im haptischen Sinne — mögen sie noch so bewegte Stellungen zum Ausdruck bringen — auf die Dauer erwecken, entspringt der Außerachtlassung der formverändernden Wirkung des Lichtes. Die gegebene Form ist die Form des Lichtblinden, die in ein mehr oder weniger günstiges äußeres Licht gestellt ist, das nicht im mindesten zu ihrer Gestaltung beigetragen hat. Das formbildende Licht ist diesen Formen nicht immanent, sondern ein äußerer Faktor, damit man sie überhaupt sehen kann. Diese Formen bestehen gewissermaßen für sich selbst, auch im Dunkeln. Sie sind dem Blinden gutgesinnt, denn dieser kann sie tastend wahrnehmen. Aber auch er kann diesen Formen tastend nicht restlos gerecht werden, denn obzwar sie aus dem Tastempfinden des Künstlers entstanden sind, hat dennoch ein dem Blinden fremdes Element mitgewirkt und zwar: das Sehvermögen des Künstlers. Der blinde Bildhauer, der nur auf sein Tastgefühl angewiesen ist, würde diese Formen reiner im haptischen Sinne gestalten können. Und so sind diese Bildwerke stets ein Widerspruch zwischen Optik und Haptik.

Und so werden einstweilen die Bildwerke der optischen Bildhauerei auch ein Widerspruch sein zwischen Optik und Haptik. Sie werden Formen des Künstlers sein, der sieht, aber nicht tastet. Eine Kugel z. B. kann durch ein bestimmtes Licht als Fläche erscheinen. Ein Gesicht erscheint länger oder breiter, je nachdem es beleuchtet ist. Und der optische Bildhauer wird dieser optisch formbildenden Logik des Lichtes nachgehen. Ebenso erscheint eine hellgefärbte Form anders als eine dunkelgefärbte, eine starkfarbige anders als eine graufarbige Form, und auch die verschiedenen Farben beeinflussen verschieden die optische Erscheinung der Form. Und der optische Bildhauer wird auch dieser optisch formbildenden Logik der Farbe nachgehen. Wer

diese Probleme als von der Malerei kommend und der Bildhauerei widersprechend betrachtet, steht auf dem engherzigen Standpunkt der Bildhauerei der absoluten Form.

Die Form des optischen Bildhauers ist ein Instrument des Lichtes und der Farbe, das mit Hilfe eines bestimmten Lichtes und einer bestimmten Farbe jene Form optisch veranschaulicht, die der Künstler zeigen will. Sie ist ein Lichtfänger, der eine *fata morgana* dem erstaunten Auge vortäuscht. Der optische Bildhauer schafft Formen, die das Licht und die Farbe zur Bildung des von ihm gewollten Kontrasts von Licht, Schatten und Farben zwingt, der nur dann entsteht, wenn das Bildwerk in das dafür notwendige Licht gestellt wird und entsprechend gefärbt ist. Die am stärksten belichteten Partien sind am stärksten erhöht und am hellsten gefärbt, während die dunkelsten am stärksten vertieft und am dunkelsten gefärbt sind, unter Berücksichtigung der farbverändernden Wirkung des Lichtes. Ins richtige Licht gestellt fangen die erhöhten Stellen das Licht auf und versperren den Weg zu den vertieften Stellen, so daß diese im Schatten bleiben. Dadurch entsteht eine starke und lebendige plastische Wirkung, zwei- und dreidimensional, und das Auge des Beschauers ergänzt in den Schattenpartien die fehlenden Formen. Es entsteht die optische Illusion eines Körpers, der von einem bestimmten Licht beleuchtet ist; denn jede optische Erscheinung ist nichts anderes als eine optische Illusion, die sich sofort verändert, sobald das Licht ein anderes ist. Und so ist das Sehbildwerk an sein bestimmtes Licht gebunden, da es das Resultat dieses Lichtes ist. Man kann das Licht, das es erzeugt hat, an dem Bildwerk ablesen, denn wir sehen die Dinge nicht wie sie sind, sondern wie sie uns das Licht vorstellt. Und der Mannigfaltigkeit der Vorstellung durch das Licht trägt die optische Bildhauerei oder Plastik Rechnung und wird so Übergang zu der Synthese zwischen Haptik und Optik. Der Widerspruch der optischen und haptischen Erscheinung der Dinge hört auf.

Bemerkungen.

Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform.

Von

Margarete Hoerner.

In dem Augenblick, wo man die Bezeichnung »Manierismus« nicht als Werturteil verwendet, erscheint sie als Stilbegriff neben Klassik und Barock[1]). Es fragt sich aber, ob sie mit jenen ganz in einer Reihe steht. Denn der Manierismus ist nicht drittes Glied neben Klassik und Barock, sondern schiebt sich zwischen beide. Der Charakter des Übergangsstils bleibt an ihm haften und es erhebt sich so die Frage, ob er überhaupt als selbständige Weltanschauung zu gelten hat oder ob er nur die Brücke zwischen den beiden bekannten bildet.

Der periodische Wechsel von Klassik und Barock[2]) beruht auf einem Wechsel der Anschauungsformen. Diese Anschauungsformen greifen über das künstlerische Schaffen weit hinaus, finden ihr Korrelat im alltäglichen Geschmack, der sich in Mode und Kunstgewerbe äußert, ja in der Form jeder Gestaltung und Auffassung überhaupt, so in der wissenschaftlichen Problemstellung, dem philosophischen und religiösen Bekenntnis, dem ethischen Prinzip. Es gibt einen Dualismus in der menschlichen Psyche, aber es gibt wohl nur einen. Ihn zu finden, die Verbindungsfäden der jeweiligen psychischen Formen zu den Nachbargebieten hinüberzuführen, den Gleichschritt aller dieser verzweigten Rhythmen herauszuhören, bleibt eine Aufgabe, aber gewiß keine aussichtslose.

Der Dualismus der Anschauungsformen ruht in einer Funktion der menschlichen Psyche und läßt sich aus dem Gegenständlichen nicht erklären. Wir wissen längst, daß ein Baum nicht für jeden derselbe Baum ist, daß die jeweilige Einbeziehung in einen bereits vorhandenen Komplex von Vorstellungen ganz andere Abbilder liefert, daß eine andere »Hinsicht der Vergleichung« zu völlig anderen Begriffen und Begriffsverknüpfungen führt[3]). Seltsam ist es nur, daß innerhalb der gleichen Erkenntnisreihe, also etwa der wissenschaftlichen oder künstlerischen, Anschauungspaare auftreten, von denen jeweils das eine Glied seine Parallele in den anderen Denkformen hat. Es ist kein bloßer Zufall, daß der Historismus und Naturalismus in der Kunst und Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Material-

---

[1]) Vgl. Manierismus, Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft 1923.

[2]) Ich verwende mit Absicht die indifferenten Ausdrücke Klassik und Barock und verstehe unter ihnen die Zusammenfassung aller der für einzelne Perioden und Kunstarten von Riegl, Wölfflin, Frankl, Strich gewonnenen Begriffe in den Punkten, wo sie sich decken. Klassik ist also jeder taktische, lineare, additive, nach Vollendung strebende, Barock jeder optische, malerische, divisive und unendliche Stil. Auf das Gegensatzpaar plastisch—malerisch im Sinne Schmarsows komme ich weiter unten zurück.

[3]) E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen Bd. 1. Die Sprache. Berlin 1923.

häufung in den Wissenschaften dem Psychologismus in der Philosophie genau entspricht [1]), jenes Sichanklammern an das Einzelne und Besondere, während heutzutage die gegensätzlichen Elemente, die Vorliebe für die großen Zusammenhänge und Systeme selbst in den exaktesten Disziplinen sich wieder geltend macht.

Bleiben wir bei der rein optischen Anschauung, so scheint es verwunderlich, daß der gleiche Gegenstand, den ich als Baum erkenne, mir zwei verschiedene Bilder liefern soll. Ist es doch jedesmal derselbe Baum. Und es leuchtet nicht ein, daß der Beobachter, der alle Blätter des Baumes linear umrissen, in sich vollendet sieht, auf die großen Licht- und Schattenzusammenhänge nicht achtgeben kann, und der, der Licht und Schatten übertrieben heraushebt, nicht auch die einzelnen Blätter in klarer Umrandung sehen kann. Nun bleibt freilich zuzugeben, daß er es wohl im biologischen Sinne »kann«, das eine wird ihm aber stets leichter fallen, wird ihm natürlicher erscheinen, das andere wird er als gezwungen, als pathologisch ablehnen. Er für seine Person »sieht« eben linear, während der andere malerisch sieht. Das eine schließt das andere als anomal aus.

Es liegt nahe, dieses Können oder Nichtkönnen als »Begabungstyp« anzusprechen und die ganze Erscheinung von da aus zu erklären. Wir kennen in der Psychologie ja noch andere Arten von Begabungstypen: optische, akustische oder motorisch-kinästhetische Veranlagungen. Eine Schwierigkeit erhebt sich erst in dem Augenblick, wo wir den periodischen Wechsel erklären sollen, die Tatsache, daß ganze Zeiten linear, andere nur malerisch sehen.

Die Begabungstheorie kann mit dem in der Zeit verlaufenden Stilwandel in der Tat wenig anfangen. Man hat ihn mit einem bloßen Überwiegen des einen Typs über den anderen erklären wollen [2]). Beide Typen sollen jeweils vertreten sein und nur die zufällige Mehrheit entscheide über den Allgemeincharakter einer Zeit. Die Mehrheit wirke assimilierend, die Minderheit gleiche sich der Mehrheit an. Im Geheimen reifen dann die oppositionellen Elemente heran, werden stark und ergreifen eines Tages die Herrschaft. Es bleibt dem Zufall überlassen, welches Element gerade so stark vertreten ist, daß es das gegnerische unterdrückt.

Der Begriff der Assimilation aber widerspricht im Grunde dem des Typs. Denn so wie niemals ein optischer Typ zu einem akustischen werden kann, so könnte auch niemals ein linearer zu einem malerischen werden. Und das Überwiegen des einen Elements über das andere hinge dann von einem zufälligen Geburtenausfall ab. Nun gibt es ja wirklich mehr malerisch und mehr linear gestimmte Individualitäten. Aber schon über den engsten Schulrahmen hinaus schmelzen die Gegensätze zu einer Einheit zusammen. Der assimilierende Charakter der Zeit ist stärker als der Individualwille oder besser der Individualgeschmack. Nicht nach jeder Richtung hin freilich, sonst gäbe es ja überhaupt keine Individualität. Wohl aber in gewissen festen Richtlinien der geschichtlichen Entwicklung. Findet aber eine solche zeitliche — oder auch örtliche — Beeinflussung überhaupt statt, so hat es keinen Sinn mehr, von Begabungstypen zu sprechen.

Es wäre nun freilich denkbar, daß die Assimilation sehr rasch und an gewissen Punkten schneller, an anderen langsamer vor sich ginge, und so könnte man auch bei Preisgabe der »Begabung« eine unruhige Wellenlinie erwarten, die durch solch zufälliges Emportauchen des einen oder anderen Elementes entsteht. Dann wäre es denkbar, daß dicht nebeneinander Gegensätze zu stehen kommen, daß Rückfälle vor

---

[1]) P. Moos, Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. Berlin 1920.

[2]) O. Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. Zeitschr. f. Ästhetik 1917.

dem völligen Ausreifen eines Stils möglich sind und daß es in der Tat vom Zufall abhinge, auf welche Erscheinung wir zu einer bestimmten Stunde und in einer bestimmten Umgebung stoßen.

Nimmt man nun freilich Vergleiche wie Dürer und Grünewald, Raffael und Andrea del Sarto als Beweismaterial, Venedig und Florenz, so wird sich dem gegenüber schwer etwas erwidern lassen; niemals aber hat die Geschichte einen Rembrandt neben Raffael gesetzt und wenn sie Menzel und Genelli sich gerade noch begegnen hieß, so wissen wir doch genau, daß der eine die Zukunft in sich trägt, der andere die Vergangenheit verkörpert. Und warum? Nun, der Grund hierfür ergibt sich aus einer einfachen Beobachtung. Auch der objektivste Historiker wird es stets neu schmerzlich empfinden, wenn er in einer Galerie aus einer Abteilung italienischer Renaissancebildwerke ohne Vorbereitung in einen Rembrandtsaal hinübertritt. Das bedeutet doch nur, daß es in der Anschauung wohl Gegensätze und Artverschiedenheiten gibt, die nebeneinander bestehen können, ja, die sich gegenseitig steigern, anderseits aber auch Widersprüche, die einander ausschließen, Antinomien, d. h. polare Setzungen, von denen die eine sein, die andere zur gleichen Zeit nicht sein kann [1]).

Zu diesen Antinomien gehört der Stilunterschied klassisch und barock. Gegenwart beider, dichtes Aneinanderwohnen ist unerträglich. Wir haben schon die morphologische Stilvermischung des 19. Jahrhunderts als unerträglich empfinden gelernt. Und doch hat es damals nie Widersprüche nebeneinander gegeben, wie sie die zeitlichen Schwankungen ohne Schwierigkeiten erzeugen.

Man scheut sich vor der Anerkennung des Immanenzgesetzes, der zeitlichen oder örtlichen Alleinherrschaft des einen Stils vielleicht nur deshalb, weil man es ohne Metaphysik nicht einordnen zu können glaubt. Und doch ist kein geheimnisvolles, geschichtliches Uhrwerk notwendig, um zu erklären, was wir alle in jener schroffen, an sich unbegründeten Ablehnung des »vor uns« an uns selbst erleben können. Es ist nicht nötig, den Dualismus aus der menschlichen Psyche, in der er wurzelt, herauszuziehen und ihn im geschichtlichen Geschehen zu objektivieren. Ich meine: es gibt keine geschichtlichen Gesetze außerhalb oder neben den kausalen Verknüpfungen. Es gibt sie nur insofern, als die Psyche selbst dem Geschehen seine festen Grenzen setzt. Und so bleibt auch die Immanenzreihe eng mit dem geschichtlichen Wandel, mit der geschichtlichen Kulturbildung verknüpft. Die Assimilationskraft des Geistes, die sich im Kulturzusammenschluß am deutlichsten offenbart, ist auch die wirkende Ursache der Stileinheit. Einer Macht, die wie die Sprache über weiteste Zeiten und Strecken hin Menschen, die sich nie gesehen haben und nichts voneinander wissen, zu einer Einheit verbindet, die dennoch einem steten Wandel unterliegt, muß auch das viel geringere Wunder einer Vereinheitlichung des künstlerischen Willens gelingen. Beharrungsvermögen und Veränderungsbedürfnis sind die Grundfedern des geschichtlichen Geschehens überhaupt und bedingen Stetigkeit und Wandel jeglicher Kultur, zwei Elemente, ohne deren beiderseitiges Wirken jeder lebendige Fortschritt zum mindesten fraglich bleibt [2]).

In dieser Hinsicht hebt sich das Immanenzgesetz in keiner Weise aus dem

[1]) Antinomien der Anschauung finden wir auch sonst im Bereich des Optischen. Wie kommt es z. B., daß wir Konträrfarben wohl nebeneinander vertragen, daß aber zwei verschiedene Nuancen derselben Farbe — so wie nebeneinander liegende Töne — sich gegenseitig »beißen«? Die physikalische Erklärung hilft uns noch nicht zur psychologischen.

[2]) A. Vierkandt, Die Stetigkeit im Kulturwandel. Leipzig 1908.



allgemeinen Geschichtsbild heraus. Der Kultureinheit entspricht die Stileinheit und von ihr bezieht sie ihre Grenzen. Ohne Kultur gibt es auch keinen Stil und wo ihr Wirken abgebrochen wird, wird auch der Stil abgebrochen. Stagnation der Kultur bedeutet sofort auch Stagnation der Stilentwicklung, rasches Aufblühen hier ein rasches und hohes Aufblühen dort.

Das Bild einer unruhigen Wellenlinie aber, eines zufälligen Auf und Ab ergibt sich sofort bei einem Außerachtlassen der Distanz. Nehme ich den Abstand so groß, daß ich eine ganze Kultureinheit überblicke, so wird auch der polare Stilunterschied jene Weite des Abstandes haben, der dem Durchmesser des Ortes oder der Zeit entspricht; gehe ich aber ganz nah an die Dinge heran, über den Nationalstil zur Schule und weiter zum Individuum, so wird der Pendelausschlag der Möglichkeiten wesentlich geringer sein, ohne freilich ganz auszubleiben. Daß es einen Abstand zwischen Raffael und Andrea del Sarto gibt, sollte aber nie darüber hinwegtäuschen, daß es einen größeren zwischen Renaissance und Barock gibt oder auch einen abermals größeren zwischen klassischer Antike und modernem Impressionismus. Das eine Mal haben wir einen kleinen Kulturausschnitt im Auge, das andere Mal eine wesentlich größere Kultureinheit. Wichtig bleibt nur, daß das Immanenzgesetz ohne den Kulturzusammenschluß — gleichgültig mit welchem Maßstab gemessen — gar nicht denkbar ist und daß es in dieser Verbundenheit seinen metaphysischen Charakter durchaus verliert.

Bereitet es also kaum eine Schwierigkeit, auf Grund der Kultureinheit an eine Stileinheit zu glauben, so ist dem gegenüber die Stilabfolge um so schwerer zu erklären. Denn jenes schmerzlich empfundene Sichumstellenmüssen, wenn wir von einem zum anderen kommen, der antinomische Charakter der Polaritäten, bildet ein schwer zu beseitigendes Hindernis für die Annahme eines ruhigen Herauswachsens des einen aus dem anderen. Selbst wenn wir einwenden, daß ja auch die Mode — in Einzelheiten — von heute auf morgen in ihr Gegenteil umschlägt, so liegen doch diese Gegensätze stets auf einer Linie. Kurz — lang, eng — weit, hoch — breit sind Kontraste, nicht Antinomien. Es ist gleichsam derselbe Weg, der zur Erreichung der Wirkung beschritten wird, nur die Richtung ist die andere, entgegengesetzte. Vergleichen wir aber klassische Fläche und barocke Tiefe, so haftet nur den Worten noch der Gegensatzcharakter an. Wir können aber ebenso gut Reliefschichtung und Tiefenentwicklung dafür einsetzen, dann sehen wir: das Ziel, die Richtung ist die gleiche — das Ausgedehnte; nur der Weg ist ein anderer. Die klassische Reliefschichtung erreicht Ausdehnung auf ihre Weise, wie die malerische Tiefenbewegung sie erreicht. Der reine Gegensatz wäre erst die Unausgedehntheit, wie sie sich — als Tendenz — im Manierismus verwirklicht.

Die Antinomie ist in der Natur nicht enthalten oder nicht als solche. Sie beginnt wie der Gegensatz des Klassischen oder Barocken erst in der Anschauung. Eine Photographie, das objektive Abbild der Natur, enthält weder flächen- noch tiefenhafte Elemente. Wir können sie hineinsehen oder mit Hilfe bestimmter Licht- und Stellungsanordnung künstlich hineintragen. Dann aber erhalten wir ein »Bild« und die Photographie verliert ihren eigentlichen, objektiven Charakter. Die Natur verschluckt die Möglichkeiten, die der menschliche Geist einseitig herausarbeitet und die er allein erträgt[1]). Alle ästhetischen Normen beruhen auf dem Prinzip dieser einseitigen Betonung. Die Wachsfigur, die Photographie, übertriebener Illusionismus gelten nicht mehr als ästhetisch, wir sagen ganz richtig: sie sind nicht »stilisiert«.

---

[1]) Unter Natur ist hier natürlich nicht das Naturschöne gemeint, dessen ästhetische Wirkung hier nicht zur Diskussion steht.

Sollen aber jene zwei antinomischen Stile sich ablösen, in langsamen Übergängen ineinanderwachsen, so erhebt sich sofort die Frage nach dem Wie eines solchen Übergangs. Denn da es sich nicht um reine Gegensätze handelt, fällt auch das stufenweise Fortschreiten fort. Ein Hut kann allmählich immer niedriger und breiter oder auch höher und schmäler werden, ein Bild kann nicht ein wenig mehr Reliefschichtung und dafür weniger malerische Tiefe bekommen. Wenigstens praktisch nicht, nicht als Übergangsvorgang, wenn man sich auch gut malerische Konzessionen in einem klassischen Bild denken kann. Gewisse Unreinheiten und Verwischungen neben dem eigentlichen Zeitcharakter. Aber auch hier wird es nie ein Gradunterschied, sondern eine Mischung von Elementen, deren antinomischer Charakter sofort zutage tritt. Als solcher vielleicht als Reiz gewertet wie etwa bei Grünewald und Lucas van Leyden.

Auch wenn wir sagen, daß die klassische Antike einen Höhepunkt des Linearen, der moderne Impressionismus einen solchen des Malerischen bedeutet, so heißt das nicht, daß Thorwaldsen etwa malerischer wäre als Poliklet, die Alexanderschlacht linearer als ein Bild des Monet, wir würden einen ganz falschen Maßstab damit hineintragen. Wir können nur sagen, daß der Doryphoros des Poliklet einerseits, das Gemälde des Monet anderseits reicher ist an künstlerischen Ausdrucksmitteln, wie sie die Zeit ihnen an die Hand gibt. Die Antike kann sich reicher und müheloser im klassischen, die Moderne reicher und müheloser im barocken Gewande bewegen. Die polaren Zeiten wirken demgegenüber dünn, aber nicht stilunrein.

Mischungen ergeben sich bei einer Verwendung unverstandener Einzelheiten eines anderen Stils, ohne daß das Bedürfnis nach einer wirklichen Stilumwälzung schon vorhanden ist. Selten handelt es sich um Versuche, sich der neuen, beziehungsweise alten, verloren gegangenen Sprache damit stückweise zu bemächtigen. Ja, dieses völlige Verlieren des alten Besitzes erklärt sich erst aus dem antinomischen Charakter der Polaritäten, es wäre sonst kaum verständlich, warum alte, erprobte Rezepte so schnell und so gründlich der Vergessenheit anheimfallen. Aber der Geschmack erträgt beides nicht nebeneinander, ebensowenig wie das Versinken beider Elemente in der Photographie. Es scheint nun ein psychisches Gesetz zu sein, daß man zur Antinomie nur über den Kontrast gelangen kann. Also von der Klassik zum Barock über den Manierismus. Und so ist auch der eigentliche Übergangsstil kaum je eine bloße Stilmischung — es mag immerhin vorkommen — sondern Umsetzung und Umweg durch und über den Manierismus.

Wenn wir sagen, daß das manieristische Bild klassische und malerische Elemente versöhnt und dadurch eine Verbindung zwischen ihnen möglich macht, so handelt es sich dabei weder um jenes Versinken im Photographiehaften noch um unorganisches Nebeneinandersetzen der Elemente, sondern um ein Bezogensein auf ein Drittes, das einen gemeinsamen Gegensatz zu Klassik und Barock bildet und nach dem Gesetz der Kontrastbindung leicht von beiden Seiten aus erreicht werden kann. Daß dies keine bloße Spekulation ist, lehrt uns ein Blick auf irgend ein Werk, das zwischen vollendeter Klassik und vollendetem Hochbarock steht, also etwa die Darstellungen des Markuswunders von Tintoretto. Niemand wird sagen können, daß es sich hier um photographische Naturtreue handelt, noch daß malerische Elemente unverbunden neben rein linearen stünden. Und doch ist die Tiefe mit derselben schneidenden Rücksichtslosigkeit betont wie die Fläche, ohne daß sie sich gegenseitig aufheben. Des Rätsels Lösung liegt darin, daß sie nicht mit den vertrauten Rezepten klassischer oder barocker Malerei erzeugt, sondern nur vorgetäuscht sind durch ein neues Element: die manieristische Kurve. Sie stellt gleich-

zeitig die Bindung der Figuren in der Fläche wie die in der Tiefe her. Ja, von der Fläche zum Raum gelangt man überhaupt nur über die Kurve, beide sind nur in ihr gegeben, entfalten sich aus ihr. Mehr noch, beide sind nur mit ihr gegeben, das ganze Bild enthält weder Fläche noch Tiefe, sondern nur Kurve. Es gibt nur einen scheinbaren Raum und eine scheinbare Fläche, das wirklich Seiende ist die Kurve, das Liniennetz, welches bewirkt, daß die Illusion des Raumhaften sich neben der des Flächenhaften behaupten kann.

Der Manierismus ist also die optische Möglichkeit der Verknüpfung von linearer Flächenhaftigkeit und barocker Tiefe. Er wird somit zu dem Weg, den das Vorstellungsvermögen nehmen muß, wenn es ohne Schwierigkeit, ohne Kompromiß, ja ohne »Katastrophe« von einem zum anderen gelangen will. Denn von hier aus wird es fraglich, ob der Wechsel von Barock zu Klassik nur katastrophal erfolgen kann, während der von Klassik zu Barock als allein logisch in allmählichen Übergängen vor sich geht[1]). Die logische Möglichkeit ist für beide Wege nicht ohne weiteres gegeben und ist — einmal erkannt — für beide dieselbe. In gewissem Sinne stellt ja der Manierismus selbst die Katastrophe dar, Preisgabe des alten Ideals, Weltanschauungskrise, wenn man so will. Das neue Ziel ist nicht auf geradem Weg erreichbar und selten schon sichtbar. Möglich, daß der Manierismus einmal sehr schnell überwunden wird und der Barock scheinbar unmittelbar an die Klassik anschließt, ideell vorauszusetzen ist er immer, auch wenn er nicht in Bildwerk umgesetzt wurde. Die Dauer eines Stils hängt außer vom Kulturtempo nicht zuletzt von der größeren Stileinheit, der übergeordneten Kurve ab. Die Antike kann sich von den klassischen Möglichkeiten ebenso schwer trennen wie die Moderne von den barocken. Sie haben nicht nur ein Qualitäts- sondern auch ein zeitliches Übergewicht innerhalb der Entwicklung. Und so ist es auch kein Wunder, daß das Mittelalter immer mit einem Fuß im Manierismus stecken bleibt, daß wir gerade hier den reinsten und vollendetsten Ausdruck des manieristischen Stilwillens finden.

Gewinnt der Manierismus so seinen Platz als Übergangserscheinung in der Periodenabfolge, so ist es unsere Aufgabe zu erforschen, hinter welchen anders benannten Erscheinungen er sich versteckt und welches die Merkmale sind, die ihn zu seiner Vermittlerrolle jeweils befähigen.

Als Übergangsstil erkennt man ihn leicht wieder in allen jenen Periodenbezeichnungen, die sich an einen anderen, als markanter empfundenen Geschichtsabschnitt anschließen, so: Frührenaissance (Frühklassik), Spätrenaissance (Spätklassik). Dieses »noch nicht« oder »nicht mehr« besagt deutlich, daß es sich um etwas Neues handelt, das aber doch nicht dem polaren Stil entspricht. Desgleichen »Frühbarock« oder »Spätbarock«[2]). Die Ersetzung der vier Ausdrücke durch einen rechtfertigt die Terminologie. Es ist auch wesentlich, schon äußerlich in der Bezeichnung das Element des Andersgearteten mit aufzunehmen. Die Mitgift des Qualitätsurteils, die dem »Manierismus« anhaftete, ist gerade in letzter Zeit schon stark verblaßt. »Unnatur« erscheint uns heute nicht mehr als Tadel. Nur sollte der Historiker nun nicht umgekehrt Werturteile im positiven Sinn daran knüpfen. Denn daß wir Greco als religiös und seelisch beteiligt empfinden, garantiert nicht, daß ihn die Folgezeit nicht wieder als innerlich hohlen Regisseur bloßstellt. Beides ist gleich unberechtigt,

---

[1]) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915, S. 18 u. 252.

[2]) Anders steht es mit Früh-, Hoch- oder Spätromanik und mit Früh-, Hoch- oder Spätgotik. Sie sind in erster Linie morphologische Bezeichnungen. Freilich trennt der Ausdruck beides manchmal nicht. Vgl. dazu M. Hoerner, Die Anwendung des Stilbegriffs innerhalb der Kunstwissenschaften, Zeitschr. f. Ästhetik 1926.

da gerade das, was wir an Greco schätzen und andere Zeiten ablehnten, Stilelemente sind, die als solche weder einer außerkünstlerischen Interpretation noch dem Qualitätsurteil unterliegen dürfen.

Da wir den Manierismus als Kontrasterscheinung gegenüber Klassik und Barock kennen gelernt haben, können wir ihn auch nur von dieser Seite aus analysieren. D. h. wir dürfen ihn nicht daraufhin untersuchen, in wieweit er malerisch oder linear, flächen- oder tiefenhaft ist; er ist keins von beidem, und wenn, so erfassen wir damit Seiten, die für ihn nicht wesenhaft sind. Man wird einem Porträt des Antonis Mor nicht gerecht, wenn man es auf seine Stellung zum Linearen oder Malerischen hin untersucht. Seine Wirkung liegt auf einem anderen Gebiet, auch wo wir in ihm klassische oder barocke Elemente aufweisen können.

Die den beiden antinomischen Stilen gemeinsam gegenübergeordneten Erscheinungen lassen sich zusammenfassen als: die Gegensätze von Formwillen (Plastizität) und Formverneinung, von Eigenbewegung und Bewegungsdurchlaß, von Gewicht und Schwerelosigkeit. Natürlich kann ein manieristisches Werk nie zu einer völligen Formverneinung, zu einer absoluten Schwerelosigkeit gelangen, ebensowenig wie die malerische Verunklärung zu chaotischer Unordnung führt. Bildliche Gestaltung bedeutet ja Formung innerhalb der Welt des Ausgedehnten. Es handelt sich beim Manierismus lediglich um eine gewisse Neigung, die natürliche Plastizität der Dinge zurückzudrängen, ihnen in der Darstellung — wie wohl schon in der Anschauung — einen anderen Wirklichkeitsausdruck zu verleihen.

Alle Bilder des späteren 16. Jahrhunderts erzeugen auch bei scheinbarer Wahrung des Flächen- und Tiefenhaften den Eindruck des Unausgedehnten, Nur-Ornamenthaften. Das steile, aufrechte Sitzen der Maria von England des Antonis Mor (Madrid) ist nicht nur als Formentfaltung merkwürdig arm und kontrastlos, es ist vor allem flach und unplastisch. Die Schräge des Sessels vermag keinen Tiefeneindruck zu erzwingen, die Dreiviertelansicht von Körper und Gesicht vermeidet die Reliefeinstellung. Aber nicht nur hier, nirgends finden wir ein überzeugtes Sitzen tief in den Stuhl hinein mit klarer Betonung der Gliedmaßen und ihrer räumlichen Entfaltung. Das 14. Jahrhundert läßt die Sitzfigur ohne Skrupel auf der vorderen Kante rutschen. Das späte 15. empfindet die unvermeidliche kubische Entfaltung des Sitzens wiederum als störend und sucht ihr auszuweichen (vgl. die Allegorien der Pollaiuoli in den Uffizien oder den heiligen Bernhard des Filippino in der Badia in Florenz). Das 16. Jahrhundert aber, das einem größeren Naturalismus verpflichtet scheint, hat es besonders schwer, das Hindernis der plastischen Formentfaltung zu überwinden. Und so hat man selbst hier wieder das Gefühl, daß Maria eigentlich nur auf der vorderen Stuhlkante sitzt.

Geht man dann zum Kopf über, so wiederholt sich das gleiche. Wenn Rubens ein Porträt des Joos von Cleve (des Jüngeren) kopiert (München, das Vorbild in Berlin), so übersetzt er es zunächst einmal ins Plastische. Die charakteristische Flachheit der aus schmalen Schlitzen geöffneten, fast immer ein wenig schief wirkenden Augen gerät ihm ins Verquollene. Überall wölben sich unter seinem Pinsel Formen hervor, denen im Original eine fast transparente Formverhaltenheit entspricht, die aber doch nichts Bewegtes, nichts Malerisches enthält. Der Kontur der Wange ist bei Joos von Cleve zwar klar umrissen und linear, aber so unentschieden und formarm, daß ihn ein älterer Künstler nicht gewählt hätte. Und doch steht dieses Bild der Klassik noch sehr nahe. Bei Bronzino geht die Formnegation ein gut Teil weiter. Brauen, Nasenansatz, Gesichtsumriß sind in einer Weise schemenhaft und allgemein gehalten, daß das Gesicht einen maskenhaft starren Ausdruck erhält. Die gleiche Formverarmung kennzeichnete das 14. Jahrhundert, das gleiche

Sichzurückziehen vor räumlicher Ausgedehntheit, nur in einem viel höheren Grade, so daß entweder leere glatte Flächen oder dünne Linienrinnsale übrig bleiben.

Die leise Starre in Haltung und Ausdruck der Maria von England wird erst eigentlich herausgetrieben, auffällig gemacht durch die aufdringliche Zeichnung des Ornaments. Das Charakteristische dieser Gewandzeichnung ist wieder nicht das scheinbar rein Lineare, sondern eine gewisse Raumlosigkeit, die ein solch gleichmäßiges Ausbreiten und Linienzeichnen erst möglich macht. Das frühe 16. Jahrhundert kennt diese Art Kostümzeichnung nicht, sie bot ihm zu wenig plastische Gestaltungsmöglichkeit. Das späte 16. Jahrhundert vertieft sich mit einer erstaunlichen Geduld in ornamentale Linien- und Figurennetze, unbekümmert um die darunter befindliche Körperlichkeit. Auch hier steckt wieder ein Stück Verwandtschaft mit den Linienrinnsalen des 14. Jahrhunderts darin; näher noch aber steht ihm die Frührenaissance mit ihrem Hang zu ziselierender Ornamentzeichnung.

Wir haben nicht umsonst unsere Anfragen hauptsächlich an niederländische Porträts gerichtet. Denn wenn bei den Italienern des 16. Jahrhunderts das Maskenhafte, die übertriebene Geziertheit der Figur leicht seine Begründung in dem Epigonentum der Künstler findet als ein Fortleiern hohltönend gewordener Formen, so haben wir bei Antonis Mor keinen Grund, die Starre und Geklemmtheit in der Haltung der Maria mit einem künstlerischen Erschlaffen zu erklären. Und wenn bei diesem hochwertigen Bild jene eigentümliche Formverarmung als bewußter Ausdruck erscheint, so dürfen wir auch bei den Italienern nicht das Kind mit dem Bade ausschütten und über dem akademischen Mäntelchen, das ihnen jenes unangenehme Gepräge verleiht, den eigentlichen Formwillen als solchen verkennen.

Bei Tintoretto lernten wir die Kurve als manieristisches Kompositionsmittel kennen. In Mittelitalien fehlt sie nicht, wenn man sich hier auch mitunter mit einem schroffen Aneinanderprallen der Diagonalen begnügt. Denn es ist ja nicht nur die Eleganz der Kurve, die sie zum Lieblingsrequisit jedes Manierismus macht, sondern ihre richtunggebende Kraft, die jeden Formzusammenschluß unmöglich macht. Auch dem herberen Norden war die Kurve um diese Zeit zu elegant. Auch hier tritt die Diagonale an ihre Stelle. Die scharfen Schrägbahnen, die ein Breugelsches Bild durchschneiden, die schrägen Vordergrunds- und Ecksilhouetten des Pieter Aertsen entziehen dem Raum jede Plastizität. Alle Gegenstände bekommen etwas Dünnes, Splitterndes dadurch. Der Raum füllt sich nicht mit Atmosphäre wie bei Rembrandt und nicht mit Körperlichkeit wie bei Rubens. Tiefen- und Flächendiagonalen, die häufig zusammenfallen, stehen deshalb auch in keinem mißlichen Verhältnis zueinander. Sie sind hauptsächlich ornamental, unplastisch und volumenlos gemeint. Das 16. Jahrhundert scheint hier wieder an das späte 15. anzuknüpfen. Die Beweinung des Hugo van der Goes (Wien) ist ganz ähnlich gebaut wie ein Bild des Breugel, nur sind die Mittel primitiver. Fläche und Tiefe lassen sich voneinander nicht lösen. Sie sind beide nicht recht ernst gemeint, den Haupteindruck soll die raumlose Schräge des Aufbaus abgeben. Räumliche Tiefe besaß das frühe 15. Jahrhundert. Das spätere 15. Jahrhundert, das immer viel gewagter, viel asymmetrischer und scheinbar malerischer wirkt, haftet an der Diagonalen. Der Eindruck der Unentschiedenheit, der sich aus diesem Pendeln zwischen Relief und Tiefe ergibt, löst sich erst bei einem Verzicht auf räumliche Anschauung. Ja, beides, Fläche und Tiefe soll unentschieden bleiben. Wir erinnern wieder an das Markuswunder des Tintoretto, wo der perspektivisch verkürzte Körper des nach der Tiefe zu liegenden Sklaven einen Teil der in der Bildebene verlaufenden Kurve bildet.

Es haftet der Kurve oder der Diagonale von Haus aus der Charakter der Entkörperlichung an. Man denke auch an die Trapezformen, wie sie Michelangelo als

Fenster in die Medicikapelle setzt, eine Einzelheit, an der man den Manierismus auch einmal in der Architektur nachweisen kann. Da die Architektur ja mit bloßer Richtungserstreckung wenig anfangen kann, sich irgendwie doch immer schließen muß, greift sie zu schwer merkbaren[1]), d. h. leicht veränderlichen Formen: Trapez und Oval. Kreis, Quadrat und das im goldenen Schnitt angelegte Rechteck läßt nicht an sich rütteln, es sind »Formen« schlechthin. Über das Trapez gleitet der Blick immer wieder hinaus. Man versuche nur einmal, sich ein beliebiges Trapez als Form zu merken! Es wird in der Erinnerung immer steiler werden. Ein Rechteck im goldenen Schnitt bringt jeder aus dem Gedächtnis auch ohne Zirkel leidlich richtig zustande.

Man versteht von hier aus vielleicht, warum wir den Begriff des Plastischen für Klassik und Barock gleichzeitig in Anspruch nehmen. Plastisch als »körperlich« im Gegensatz zu »unkörperlich«. So sehr der Barock sich auf den bloßen Schein einläßt und mit gleichsam trügerischen Mitteln seine Körper baut, er negiert sie nicht. Nur sind ihm Licht und Atmosphäre die eigentliche Materie, mit der er gestaltet im Gegensatz zu der festen, greifbaren Körperlichkeit der Klassik. Der Manierismus versucht bis zu einem gewissen Grade ohne die Materie auszukommen. Er möchte nur die bloße Erstreckung, die Beziehung des Einzelnen zueinander bezeichnen. Wer denkt dabei nicht an die heutige Physik, der die Materie in gleicher Weise nur ein »Kraftfeld« ist, ein Beziehungssystem? Ein manieristisches Bild wirkt häufig wie ein solches Kraftfeld, dessen Bahnen durch geheimnisvolle, von außen her wirkende Mächte gezogen sind.

»Von außen her«, da, wie wir sagten, der Manierismus keine Eigenbewegung kennt. Alles in ihm wird bewegt, wartet auf Bewegung. Die barocke Kunst ist vorzüglich die Kunst der Eigenbewegung, der aus dem Bildwerk hervorstrahlenden, zentrisch aus ihm hervorgehenden Kraftströme. Die klassische Kunst findet ihre Vollendung in der Aufhebung aller Spannungen. Sie ist somit nicht bewegungslos, sondern enthält jene latent verborgenen, im Gleichgewicht gehaltenen Kräftegegensätze, die im Kontrapost ihr Spiel entfalten, ständig neu sich entfaltend, ständig im Kunstwerk selbst wieder gelöst und zur Ruhe gelangend. Dem gegenüber kennt der Manierismus keine Eigenbewegung. Er ist spannungslos, da er stets Verbindungen, nie Gegensätze schafft, als Verbindung ist er aber stets aufnahmefähig für Bewegungsdurchlaß. So empfindet man eine gotische Figur als vom Winde oder von einer übersinnlichen Kraft gebeugt, eine barocke ringt in eigener Qual mit sich selbst, schleudert Bewegung aus sich heraus. Die Eigenbewegung, die den zwei gegensätzlichen Elementen Barock und Klassik eigen ist, ruht im Manierismus. Es kann in der Tat jegliche Bewegung fehlen, eine absolute Stille eintreten. Sie bleibt aber Stille vor dem Sturm. Sie ist nicht gesichert.

Es ist wundersam zu sehen, wie die manieristische Formentfremdung zusammen mit der manieristischen Bewegung das Körperideal beeinflußt. Spitze Köpfe, schmale Schultern, breite Hüften mit langen Oberschenkeln, winzige Füßchen kennzeichnen den männlichen wie den weiblichen Akt im späteren 16. wie im 18. Jahrhundert. Es ist nicht erstaunlich, daß es manchmal schwer fällt, plastische Werke aus den beiden Jahrhunderten auseinanderzuhalten. Das gotische 14. Jahrhundert ging in der Entkörperlichung und Streckung der Figur sehr viel weiter, aber auch hier fehlt selten die Betonung der Hüftlinie durch Faltenstauungen, während an den Füßen alle Linien sich strahlig sammeln und über die Figur hinauszueilen scheinen. Der

---

[1]) Vgl. a. P. Frankls »Infinitesimalräume« (Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig u. Berlin 1914).

Kopf wiederholt im Kleinen die Linienanordnung der Gestalt. Eine in die Stirn hängende Locke kennzeichnet den Ansatzpunkt, an den Ohren sammeln sich die Haare zu wogender Fülle, der Bart rundet das Oval nach unten hin ab (Köln, Apostel).

Daß die größte Breitenerstreckung immer gerade in der Mitte der Figur liegt, mag verwunderlich erscheinen. Säße sie aber oben oder unten, so würde die Bewegung sofort darauf zustreben und nicht mehr mit jener charakteristischen Verzögerung, entsprechend dem allmählichen und übergangslosen Sichtbarwerden des Kurventeils, über die Figur hinwegeilen. Wenn bei der barocken Gartenanlage das Schloß Mittelpunkt des Geländes ist und alle Straßen auf das Zentrum zustreben oder von dorther ausgestrahlt werden, so eilen sie von weit her an das sehr flache, langgestreckte Rokokopalais heran, verweilen daselbst und verbreitern sich gleichsam für Augenblicke, um dann mit steigender Geschwindigkeit wieder im Unbestimmten zu verschwinden [1]). Niemand wird die Vorstellung gewinnen können, daß das Gebäude die Bewegung zu sich heranzieht, es ist Durchgangspunkt oder besser jene breiteste Durchgangsschnittlinie, der genau die Hüftlinie der Plastik entspricht.

In engem Zusammenhang mit der Bewegung steht die Schwere einer Figur. Klassische Gestalten und Gebäude stehen fest, ruhen, aber drücken nicht auf ihre Postamente, barocke lasten oder streben himmelstürmend empor, manieristische schweben fatamorganahaft irgendwo im Raum. Es ist möglich, ohne den Eindruck zu zerstören, eine gotische Figur des 14. Jahrhunderts mitsamt Baldachin und Sockel — die nicht tragen und abschließen, sondern überleiten — ein wenig höher an dem Pfeiler, an der sie angebracht ist, hinaufzuschieben, bei einer klassischen oder barocken würde der Eindruck empfindlich darunter leiden.

Der Begriff der Gewichtslosigkeit ist von Jantzen [2]) als Stilcharakteristikum und mit strenger — vielleicht etwas zu strenger — Trennung von dem der Ausgedehntheit für die ganze Gotik in Anspruch genommen. Gewiß nicht mit Unrecht. Denn wie wir bereits ausgeführt haben, wird der manieristische Stil im Mittelalter leichter verwirklicht und länger festgehalten als der klassische oder barocke. Und mit ihm auch das Prinzip der Schwerelosigkeit. Es gehört ein Übermaß von Feinhörigkeit dazu, um in den Naumburger Stiftern oder einer Madonnenfigur des 15. Jahrhunderts ein noch so leises Zurückweichen vor der vollen Schwere der Figur hindurchzufühlen. Das späte 13. Jahrhundert aber und das ganze 14. bringt jene schwankenden, unwirklichen Gestalten hervor, die wir vornehmlich wegen ihrer Entfremdung vom Körperlichen und ihrer Schwerelosigkeit als gotisch empfinden. Die S-Kurve jedoch, die vor allem der gotischen Figur jede Standfestigkeit entzieht, finden wir wieder im späten 15. und im 16. Jahrhundert. Und wo sie fehlt, bleibt doch der Eindruck des Schwebens auch hier übrig. Halten wir uns wieder an unseren niederländischen Manieristen Antonis Mor: der junge Alexander Farnese (Paris) steht so, daß er bei der geringsten Berührung hinfallen würde. Man kann überhaupt nicht so stehen! Aber — abgesehen davon — er hat nirgends einen Halt, eine Stütze in der Umgebung und so kommt jenes Schweben, jene Leichtigkeit heraus, die Tizian noch bei all seinen Stehfiguren mit Umsicht durch Hinzufügung eines Hundes, eines Tisches usw. zu vermeiden suchte. Und Velazquez später nicht anders. Wenn aber eine Terborchfigur zu schweben scheint, so bleibt sie gebettet in Atmosphäre, sie taucht aus dem Dunkel, in dem sie wieder verschwinden kann, sie behält aber in ihm ihren festen stützenden Halt.

---

[1]) Rose, Spätbarock. München 1922.

[2]) H. Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. Leipzig 1925.

Noch ein Wort über die Farbe. Die Klassik setzt die Einzelfarben in Akkorden nebeneinander, wahrt ihnen ihren Lokalcharakter. Dem Barock ist die Farbe Akzent, eine Potenz innerhalb des Ganzen. Rot ist nicht Gegensatz zu Grün oder Blau, sondern eine Stufe auf dem Anstieg vom unbestimmten Dunkel zum Rot. So wie der Raum sich nicht zusammensetzt aus Körpern, sondern sichtbar wird in Erscheinungen, so bleibt auch die Farbe Emanation, bei der man das Gefühl hat, daß sie ins Dunkel, aus dem sie kommt, zurücksinken könnte. Barocke Formen haben leicht etwas blasenhaft Aufquellendes, barocke Farben etwas mystisch Hervorstrahlendes. Die manieristische Farbe dagegen betont nicht das Aufsteigen aus dem Dunkel und die reine Lokalfarbe selbst, sondern das enge Weiterschreiten nahe beieinander liegender Farbtöne. Möglichst schattenlos im hellsten Tageslicht, ohne Veränderungen durch die Rundung der Form oder atmosphärische Wirkung. Die kühlen, einander angeglichenen Pastelltöne des Rokoko sind im Manierismus des 16. Jahrhunderts vorgebildet. Die Farbe trägt so in keiner Weise dazu bei, Gegensätze und damit Form, Gewicht oder Bewegung in das manieristische Bild zu tragen.

Besprechungen.

Handbuch der Philosophie, herausgegeben v. A. **Baeumler** u. M. **Schröter.** Abteilung II: Natur, Geist, Gott. München und Berlin 1927, Oldenbourg.

Für den Ästhetiker und Kunstphilosophen kommen aus diesem Bande vornehmlich in Betracht die Abhandlung des Professors Rothacker über die »Systematik der Geisteswissenschaften« und die »Philosophie des Geistes« von Professor Emil Wolff. — Rothackers wichtige und gewichtige Arbeit gliedert sich in einen mehr berichtenden und in einen mehr selbständig gestaltenden Teil; während die Ausführungen des zweiten Teils seltener in unser Gebiet eingreifen, sind die Darlegungen des ersten Teils voll von Beziehung auf Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Ausgangspunkt ist der Gedanke, daß die geistige Kultur als etwas (seelisch, geschichtlich, gesellschaftlich) Wirkliches zu beschreiben oder als wirkendes, sinnerfülltes Gebilde verstehend aufzufassen oder als Abglanz des Reichs der Werte philosophisch zu deuten sei. Diese Dreiteilung, die Licht in das Dunkel der zahllosen Begriffsmengungen und Begriffsvertauschungen bringen soll, ist selber nicht klar genug, um jenen Zweck zu erfüllen; vor allem lassen sich die zweite und dritte Gruppe nicht sauber scheiden, da jedes Nachdenken über »das Reich des Sinnes selbst« erst am Tatsächlichen einen Halt gewinnt. Ein ähnliches Bedenken stellt sich ein gegenüber den allzu subtilen, obwohl recht scharfsinnigen Unterscheidungen, die innerhalb der systematischen Geisteswissenschaften vorgenommen werden. Die dogmatische Begriffsbildung nämlich soll die Neigung haben, eine bestimmte Kunstrichtung als die einzig wahre zu erweisen, z. B. die klassische Schönheit zum Kanon der ästhetischen Vernunft überhaupt zu machen. So liegt es doch nicht. Vielmehr ist die allgemeine Kunstwissenschaft wegen der vorher erwähnten unlöslichen Verbindung des Sinngehaltes mit einem zur Wirklichkeit gehörenden Sinnträger durchaus genötigt, ihre Begriffe an den geschichtlichen Tatbeständen zu entwickeln. Nicht um ein Dogma handelt es sich, an dem alles gemessen wird, sondern um eine Systematik, die geschichtlich belebt und auf Geschichtliches bezogen ist. Daß jede solche Theorie ins Philosophische überleitet, ist dem Verfasser zuzugeben, aber es berührt eigentümlich, wenn er dies den Übergang der Kunstdogmatik in die Ästhetik nennt; um der Klarheit und Einheitlichkeit willen sollte von Kunstwissenschaft und Kunstphilosophie gesprochen und nicht immer wieder Kunstphilosophie mit Ästhetik gleichgesetzt werden.

Was nun die Kunstgeschichte anlangt, so beschäftigt sich Rothacker einläßlich mit jenem bekannten Unterschied, wie er etwa zwischen Wölfflin und Dehio besteht: Kunstgeschichte zunächst Entwicklung des Sehens — Kunstgeschichte vor allem Entwicklung eines Volkstums. Rothacker findet darin die alte Auseinandersetzung zwischen Form- und Gehaltsästhetik und verankert sie in dem Gegensatz von Naturalismus und Idealismus. Doch darf man auch sagen, daß sich hierbei die Auffassung einer ganz selbständigen Kunst *(l'art pour l'art)* und die Anschauung einer in das Kulturganze eingegliederten Kunst gegenüberstehen. Dem Verfasser ist das auch nicht entgangen, aber er berührt das Problem erst beim Organismus-

begriff und bei der Darstellung der Methoden. Da der Organismus eines Kultursystems überhaupt eine geltende Vernunftform ist und zugleich vielen geschichtlichen Wirklichkeiten Eintritt verstattet, so ist hier ein Vorbild gegeben für die Verbindung einer eigengesetzlichen Kunst mit dem reichen Leben geistiger Gemeinschaften. Die von manchen Kunsthistorikern gerühmte vergleichende Methode ist nur im Rahmen einer systematischen Kunstwissenschaft gerechtfertigt, denn sie will Sachgesetzlichkeiten gewinnen, also weder geschichtliche noch psychologische Regeln. Ganz deutlich wird an einer späteren Stelle (S. 120) gefragt: »Ist das entwicklungsgeschichtliche Subjekt der Kunstgeschichte die autonome Funktion der Kunst oder ist ihr eigentlicher Held das Volk oder die Kulturgemeinschaft, welche diese Funktion ausübt?« Es seien schließlich hervorgehoben die geistreichen Bemerkungen über die Spannung zwischen dem Gehalt eines Kunstwerks und seinem lebendigen Träger und die beachtenswerten Bedenken gegen die Anwendung des Begriffs Typus auf konkrete Gestaltungen wie Klassik und Romantik.

Ist es bei Rothackers Abhandlung noch einigermaßen möglich, die uns wichtigen Äußerungen aus dem gut gegliederten Ganzen zu lösen, so versagt dies Vorgehen bei Wolffs ununterbrochen fließender Darstellung. Sie entspringt aus Hegels Geist und mündet in ihn, ohne doch Hegel zu wiederholen. Kunst wird an Religion und Philosophie gemessen. Kunst ist das Leibhaftigwerden eines Allgemeinen, das zwar aus dem individuellen Bewußtsein des Schöpfers hervorgeht, aber zuletzt »in einer Art undurchdringlicher Fremdheit als ein Gegebenes eben diesem Bewußtsein gegenübertritt«. Der Gehalt der Kunst, obwohl zunächst dem der Religion eng verwandt, rückt doch allmählich in seiner Allgemeinheit über die Besonderheiten der bestehenden religiösen Gestalten weit hinaus. An den Begriffen Freiheit und Gebundenheit wird das künstlerische Bewußtsein (gleich dem religiösen Bewußtsein) seinem tiefsten Sinn nach erläutert. Der Verfasser sagt hier unter anderem: »das künstlerische Bewußtsein stellt, aus der gesteigerten Existenz sich erhebend, dem Dasein schlechthin ein höheres und seinem Wesen nach von ihm unabhängiges Dasein gegenüber, für das ein Verhältnis von Freiheit und Gebundenheit bestimmend ist, dessen eine Seite dargestellt wird durch eine der bedingten Vereinzelung enthobene, rein in sich selbst ruhende Subjektivität, während die andere Seite ein zugleich unabhängiges und von jener Subjektivität erfülltes und gehaltenes Dasein hervortreten läßt, das gegenüber der Zerstreuung der Existenz in die zufällige Willkür ihrer Vereinzelung eine zu Gebilden von wesentlicher und allgemeiner Notwendigkeit verdichtete Gestalt ihres Inhalts, gegenüber ihrer dunklen Undurchdringlichkeit und in sich zerfallenden Sinnlosigkeit ein von innerem Licht durchflutetes, in der Durchsichtigkeit seiner Bewegung durch das klare Walten der sich in ihm entfaltenden Gesetzmäßigkeit gerechtfertigtes Ganzes leibhaftig werden läßt« (S. 39). Diese Probe der Denkgesinnung und Schreibweise Wolffs mag genügen, denn ein Bericht, der auch in die Sphäre des philosophischen Bewußtseins führen müßte, würde eine an diesem Ort nicht statthafte Ausführlichkeit gewinnen. Soviel nur sei gesagt: jeder, der überhaupt einer spekulativen Behandlung der künstlerischen Problematik geneigt ist, wird künftig an Wolffs Aufsatz nicht vorübergehen können.

Berlin.

Max Dessoir.

Die Philosophie in Selbstdarstellungen, herausgegeben von Dr. Raymund Schmidt. Der ganzen Reihe sechster Band. Leipzig 1927, Felix Meiner.

Es ist mir, so oft ich dieses Unternehmen hier anzeigen durfte, ein Schmerz gewesen, nach der Zielbestimmung unserer Zeitschrift mich auf wenige Worte beschränken

zu müssen. Auch diesmal kann ich nicht anders verfahren, da die Beziehungen der von sich sprechenden Philosophen zur Ästhetik nur ganz gering sind. Weder Rensi noch Varisco, weder Liljequist noch Reinke haben sich philosophisch mit der Kunst befaßt; selbst in der imponierenden Darstellung Sterns von seinem System wird dem Ästhetischen und der Kunst nur ein beiläufiger Hinweis gegönnt. Anders verhält es sich mit Eugen Kühnemann. Denn bei ihm bildet die klassische, die humanistische Ästhetik geradezu den Mittelpunkt des Wirkens. Aber es ist eben eine Ästhetik, die mit dem heutigen Leben nicht verknüpft, vielmehr aus Idealen der Vergangenheit abgeleitet ist. Trotzdem wird niemand einer solchen in sich geschlossenen Weltanschauung und ihrer menschlich ergreifenden Darstellung die Hochachtung weigern.

Berlin. Max Dessoir.

Josef Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien 1923, Kunstverlag Anton Schroll u. Co. XII, 350 S.

Die allgemeine Krisis, in welcher sich heute unsere Wissenschaften befinden, macht sich auch in der Kunstwissenschaft geltend. Es ist nicht zu verkennen, daß die Kunstgeschichte in ihrer heutigen Gestalt den Ansprüchen, welche wir an eine exakte Wissenschaft stellen, nicht gerecht wird. In der Tat ist ein modernes, kunsthistorisches Buch ein Konglomerat von geschichtlicher Erzählung und Feuilleton: das einzig Exakte daran sind die historischen Daten — das eigentlich Künstlerische dagegen bleibt ganz und gar dem persönlichen Geschmack, den mehr oder minder geistreichen Einfällen des Autors überlassen.

Die Problematik der modernen Kunstforschung beruht so auf zwei Ursachen. Erstens auf dem Subjektivismus des Einfalls, wobei eben Sache und Beschauer — tatsächlicher, objektiver Kunstwert und subjektive Meinung und Einstellung — unkontrollierbar ineinanderlaufen. Zweitens auf dem Umstand, daß das eigentlich exakte Rüstzeug der Kunstwissenschaft nur die historischen Daten sind; damit kann diese Kunstwissenschaft nur von den Quellen ausgehen; da aber die reichsten, am leichtesten erforschbaren und bestbekannten Quellen im klassisch-abendländischen Kulturkreise gegeben sind, so kommt es dazu, daß für uns, die wir durch die Brille des Humanismus sehen, die klassische Kunst als die einzige Zentrale der Kunstentwicklung des gesamten Erdkreises erscheint. Zugleich sind wir geneigt, die Stilfolge, welche im abendländischen Kulturkreise beobachtet wird, als einen notwendigen, allgemeingültigen Ablauf zu betrachten, der in analogen Stadien auch in allen anderen Kunst- und Kulturentwicklungen gegeben ist. Wir verfallen in den schweren logischen Fehler einer Induktion *per enumerationem simplicem*, indem wir glauben, analoge Stilstadien wie die antik-abendländischen in jedem Kunstkreise wiederfinden zu müssen. Keine der beiden, heute angewendeten Methoden gibt uns also über das eigentlich Künstlerische wissenschaftlichen Aufschluß: weder die »französische Methode«, die Forschung nach Quellen, bei welcher es ein Hilfsmittel zur Erfassung des eigentlichen Kunstwertes überhaupt nicht gibt, noch die »stilkritische Methode«, deren Anwendung letzten Endes der geistreichen Willkür des Einzelnen überlassen bleibt, wie die recht verschiedenartigen Stilcharakteristiken beweisen, zu denen ihre Vertreter: Riegl, Wölfflin, Worringer, Spengler usf. gelangen.

Einen großzügigen Versuch, dieser Schwierigkeit Herr zu werden und so eine exakte Kunstwissenschaft zu begründen, stellt das Forschungsprogramm dar, das Strzygowski in seiner »Krisis der Geisteswissenschaften« entworfen hat.

Um den Historismus und den philologisch beengten Gesichtskreis der Kunstwissenschaft zu überwinden, müssen wir zweierlei unternehmen. Erstens wird Kunst-

wissenschaft als exakte Wissenschaft nur möglich sein, wenn wir sie auf eine breitere Basis stellen, wenn wir nicht nur unseren Kulturkreis, sondern alles künstlerisch Geschaffene in den Kreis der Betrachtung einbeziehen, d. h. wir müssen den ganzen Erdkreis unseren Betrachtungen über Kunst zugrunde legen, nicht aber einseitig die klassische Kunst als Zentrum aller künstlerischen Betätigung auffassen. Am dringendsten ist hier, wie Strzygowski meint, die Anerkennung des germanischen Nordens und des Ostens als selbständige, von der Antike unabhängige Kunstzentren. Zweitens die Einbeziehung der ganzen Zeit, auch der vorgeschichtlichen, in die kunstwissenschaftliche Betrachtung, während die Prähistorie bis jetzt fast ausschließlich dem Paläontologen überlassen blieb. Endlich drittens die Ausweitung auf die gesamte Gesellschaft: nicht nur die Kunst der Kultur-, sondern ebenso die der Naturvölker muß dem Versuche einer Kunstwissenschaft zugrunde gelegt werden, wollen wir nicht in den Fehler einer Induktion aus zu engem Material verfallen.

Dieser Universalismus der Einstellung ist aber nur möglich durch eine gründliche Umgestaltung der gesamten Methodik der Kunstwissenschaft, die den zweiten Programmpunkt Strzygowskis ausmacht. Die »französische Methode«, die Forschung nach Quellen, reicht natürlich bei dieser Ausweitung der Kunstwissenschaft auf Gebiete, welche keine schriftlichen Quellen besitzen, nicht aus. Auch verlangt ja die Kunstwissenschaft eine von der Philologie und Geschichte verschiedene Betrachtungsweise, die eben das eigentlich Künstlerische festzustellen versucht, wenn es nicht dem subjektiven Einfall überlassen bleiben soll. Darum ist der Mangel an Quellen keineswegs ein Hindernis für die kunstwissenschaftliche Betrachtung. An die Stelle einer Forschung nach Quellen muß die Betrachtung der Kunstwerke selbst treten. Die Kunstwissenschaft soll nicht »geschichtliche Vorarbeit«, sondern »wissenschaftliche Facharbeit« leisten, ihr Organ ist nicht »Quellenkunde«, sondern »planmäßiger Vergleich«.

Wenn es sich auf der einen Seite um die Überwindung einer nur philologischen Kunstwissenschaft handelt, so anderseits um die einer subjektiven. Die Kunstwissenschaft war bisher nur beschreibend — sie beschrieb das Äußere des Kunstwerkes und die subjektive Stimmung des Beschauers; nicht aber hat sie exakt das Wesen des Kunstwerkes erfaßt. Diese Exaktheit aber wird erreicht durch die Trennung des Sach- und Beschauerstandpunktes; das Kunstwerk ist eine Sache für sich, deren Wesen durch planmäßigen Vergleich festgestellt werden soll; ebenso ist aber auch der Beschauer eine Sache für sich, die analog zu erforschen ist; keineswegs aber darf Feststellung des Kunstwertes und subjektiver Einfall planlos durcheinanderlaufen.

Zu diesem Zwecke dient die Dreiteilung der Kunstwissenschaft in 1. Kunde, 2. Wesen, 3. Entwicklung, wobei sowohl die Sach- als auch die Beschauerforschung in diese drei Teile zerfällt. Die »Kunde« liefert die Beschreibung der einzelnen Kunsterscheinungen, und zwar des gesamten Erdkreises. Die »Wesensforschung« betrachtet die eigentlich künstlerischen Werte nach objektiven Maßstäben. Betrachtet die Kunde das Äußere, die »Denkmäler«, so untersucht die Wesenswissenschaft die inneren Werte, sieht die Denkmäler als Kunstwerke an. Endlich die »Entwicklungsforschung« gibt die kausale Erklärung der einzelnen Kunstwerke.

Die Sachforschung, »Kunde«, hat die Denkmäler festzustellen, und zwar nach folgendem Schema:

I. Feststellung.
  1. Feststellung des einzelnen Denkmals:
    A. Feststellung des gegenwärtigen Zustandes: a) Aufnahme (Rohstoff, Standort, Vermessung, Lichtbild), b) Beschreibung.

B. Feststellung der Vergangenheit: a) Herkunft, b) Erhaltung, c) Entstehung [aa) Ort, bb) Zeit].
2. Feststellung der Künstlernamen.

II. Sichtung der Denkmäler
1. nach Künstlern,
2. die zeitörtliche Sichtung.

Die Methode der »Kunde« ist durchaus historisch und beschreibend; sie hat keine Werturteile abzugeben, sondern die Kunstwerke in möglichster Vollständigkeit zu sammeln. Aber über der Kunde erhebt sich als neuer Forschungszweig die »Wesenswissenschaft«. Zwischen die Geschichte engeren Sinns (zeitörtliche Anordnung der Denkmäler) und die Geschichte im weiteren Sinn (die eigentliche, kausale Entwicklungsgeschichte) schiebt sich die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Werten ein. Deren objektive Feststellung ist aber möglich, wenn an die Stelle des Instinkts, des Einfalls des Beschauers, eine strenge und kontrollierbare Methodik tritt. Diese ist gegeben durch planmäßige Betrachtung und Vergleich. Die Betrachtung bedeutet eine geistige Sezierung des Kunstwerkes, eine Auseinanderlegung der Werte, welche im Kunstwerk zu einer Einheit verschmolzen sind. Dabei sind persönliche Bewertungen: schön, häßlich, gut, schlimm ausgeschlossen. Das Verfahren der Wesenswissenschaft ist nicht mehr das historische, sondern der planmäßige Vergleich, der eben das Wesen erschließt. Die Wesenswissenschaft ist die Kunstwissenschaft im engeren Sinn. Während der Vergleich der »Kunde« die Kunstwerke nach äußeren (stilistischen oder handwerklichen) Merkmalen zeitörtlich bestimmt, vergleicht die Wesensforschung die im Kunstwerk liegenden Werte. Ihr Schema ist das folgende:

	Handwerk 1. Rohstoff und Werk	Geistige Werke Welt	
		Bedeutung	Erscheinung
Künstler	Sachliche Gebundenheit	2. Gegenstand	3. Gestalt
	Persönliche Freiheit	5. Inhalt	4. Form

Die Wesenswissenschaft hat also nach folgenden Wertmomenten vorzugehen. 1. Handwerk: A. Rohstoff (Fragen: ist der Rohstoff hemmend oder fördernd für den künstlerischen Wert? Materialechtheit?) und B. Werk (Werkstatt, Schule, Dilettantismus und Virtuosentum). — Geistige Werte. In den geistigen Werten — in diesen Ausführungen liegt das Hauptverdienst Strzygowskis — ist streng zu unterscheiden zwischen sachlicher Gebundenheit und persönlicher Freiheit. Der Künstler ist einerseits gebunden durch den Willen des Bestellers, durch die Anschauungen seiner Zeit usf., anderseits durch die Notwendigkeit, seine Intention sinnlich darzustellen. Er ist frei darin, wie er persönlich sein Werk gestaltet. So muß nicht nur wie früher zwischen »Inhalt« und »Form« des Kunstwerks, sondern zwischen Form und Gestalt, Inhalt und Gegenstand unterschieden werden. Die moderne, formale Einstellung der Kunstwissenschaft vergißt die inhaltlichen Werte ganz und gar.

Im einzelnen ist 2. der »Gegenstand« die vom Besteller geforderte Leistung, meist durch den Namen des Kunstwerkes bezeichnet, sei diese nun eine bildliche Wiedergabe, in der Malerei und Plastik, sei sie ein zu bestimmtem Zweck dienen-

des Gebäude, in der Architektur. Gerade die größten Kunstwerke entstanden nicht aus der Freiheit des Künstlers. Der »Gegenstand« war sowohl für die Baumeister der gotischen Dome, wie auch für Grünewald im Isenheimer Altar vorgeschrieben. Hier ist der Künstler »sachlich gebunden«, vom »Wollen« des Bestellers abhängig. Aber zugleich ist der Gegenstand das Gefäß, in welches der Künstler den geistigen Gehalt, seine persönliche Freiheit gießt. Dabei kann der Wille des Bestellers hemmend oder fördernd für die künstlerische Leistung sein.

Was die »Erscheinung« betrifft, so verhält sich die »Form« zur »Gestalt« als das dekorative und emotionale Moment zum imitativen. Das Kunstwerk ist zunächst 3. »Gestalt« — Zeichen für einen Gegenstand. Wie Erreger des »Gegenstandes« der Auftrag des Bestellers, so ist Erreger der »Gestalt« die Notwendigkeit der Verständlichmachung des Darzustellenden. In ihr ist zu unterscheiden:

A. die geometrische Gestalt (im extremen Fall: kubistische),

B. die darstellende Gestalt, das eigentliche Verständigungsmittel, das entweder der Naturnachahmung oder einer konventionell gewordenen Kunst entnommen ist.

a) Naturferne Gestalt: Symbol,

b) naturnahe Gestalt, unterschieden nach aa) Körperdarstellung, bb) »innere Gestalt« (Darstellung der Gemütsbewegungen in Malerei und Plastik, nicht zu verwechseln mit dem »Inhalt«, dem Ausdruck, den der Künstler als Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit in das Kunstwerk hineinlegt), cc) Raumdarstellung (Perspektive usw. — nur als Abbildung des Naturraumes, abgesehen von der ästhetischen Wirkung des Raumes), dd) Beleuchtung, ee) Farbe (auch sie nur als Wiedergabe der Natur). Endlich

c) überlieferte Gestalt, der Stil, in dem sich der Künstler als Kind seiner Zeit ausdrücken muß.

Mit der Gestalt, dem bekannten Zeichen, ringt 4. die »Form«, die künstlerische Notwendigkeit. Erreger der Form ist nicht (wie derjenige der Gestalt) die Natur, sondern der Ausdrucksdrang des Künstlers; so steht die Form im Gegensatz zur Gestalt. Schema der Form:

A. Massenwirkung des Kunstwerkes: dekorative Verteilung der Punkte, Linien, Flächen, Blöcke,

B. Raumwirkung: die von Hildebrandt und Wölfflin als einziger Kunstwert angesehen wird, nicht als Wiedergabe des Naturraumes, sondern als expressives Moment,

C. Ton: Licht und Schatten (verschiedene Darstellungsweise: Körperlicht, allmählicher Übergang — Freilicht, impressionistische Fleckenwirkung), im Gegensatz zur natürlichen Beleuchtung,

D. Farbe, als dekoratives Moment, als Träger einer Stimmung, mit der natürlichen Farbe konkurrierend.

Die »Form« ist das erste Moment, in welchem der Künstler frei ist von dem »Kunstwollen« der Machthaber, die ihm den »Gegenstand« vorschreiben, in welchen er, als in das tote Gefäß, den künstlerisch-lebendigen Gehalt gießt. Das zweite Moment der Freiheit ist 5. der »Inhalt«, die persönliche Stimmung im Kunstwerk, ein Individuelles, das bei der Betrachtung nach Stilen notwendig zu kurz kommen muß. Auch der Inhalt ist nicht nur gefühlsmäßig zu ahnen, sondern wissenschaftlich zu erforschen, durch planmäßigen Vergleich, und zwar:

A. nach der Einzelpersönlichkeit,

B. nach der Massenpersönlichkeit; hier kommt besonders der Gegensatz zwischen Süd und Nord zur Geltung.

So erscheint das Kunstwerk als ein Integral von Werten, die wissenschaftlich

analysiert werden sollen. Keineswegs aber darf ein einzelner dieser Werte — etwa die Form, wie es heute beliebt ist — als einziger Kunstwert angesehen werden.

Endlich die »Entwicklungsforschung« hat die Lebenszusammenhänge aufzusuchen; sie hat die Ursachen der Kunsterscheinungen auf der Basis von Kunde und Wesenswissenschaft aufzufinden. Sie hat zu untersuchen:

A. das Werden des Kunstwerkes (Anstoß zur Entstehung des Kunstwerkes, der von jedem der Wertgebiete ausgehen kann; Mittel der Feststellung dieses Werdens: Handzeichnungen, auch Fehler im vollendeten Werk, die den Kampf gegen Hemmungen andeuten, Wiederholungen desselben Sujets durch den Künstler usf.),

B. das Werden des Künstlers — nicht als bloße Biographie, in der Art der Künstlerviten seit Vasari bis heute, sondern als das Werden der künstlerischen Individualität,

C. das Werden von Kunstkreisen; wobei man sich besonders vor dem veralteten Schema Altertum, Mittelalter, Neuzeit zu hüten hat,

D. das Werden von Kunstströmen,

E. der Kunst überhaupt — wobei es keinen einheitlichen Zentralpunkt derselben gibt, wie ihn die Humanisten (Wickhoff) im Griechentum gesucht haben.

Die Entwicklungskräfte werden gesichtet:

1. Nach »beharrenden Kräften«, den meist unbewußten, eigentlichen Motoren der Kunstentwicklung, die äußere und innere Natur, die im Kunstwerk zum Ausdruck kommt.

A. Umgebung: Lage (der Gegensatz von Süd und Nord wichtiger als der zwischen Antike und Abendland!), Bodengestalt (Täler, Flüsse, Pässe, Gebirge usw. als Kräfte, welche die Kunstentwicklung durch die Möglichkeiten des Verkehrs, der Wanderung usf. beeinflussen), Rohstoffe (Holz und Stein und die daraus hervorgehenden, architektonischen Formen), geistig gewordene Urströme (Nord und Süd, in ihrer verschiedenen Wirkung auf das Gemüt),

B. eingeborene Natur (Instinkt), und zwar nach Gemeinschaft (Oberschicht als Träger des »Willens«, Unterschicht eigentlich produktiv), Geschlecht, Einzelwesen (Charakter und Temperament).

2. Den beharrenden, eigentlich künstlerisch schöpferischen Kräften stehen gegenüber die »Willensmächte«, die Auftraggeber, welche dem Künstler einerseits die Möglichkeit zu seinem Schaffen geben, die aber anderseits die natürliche Entwicklung oft stören und hemmen. Das »Kunstwollen« ist der eigentliche Schöpfer der Stile, die von ihm der Gesamtheit aufgezwungen werden, und die oft genug im Gegensatz zur schöpferischen Individualität stehen. Der Träger des Kunstwollens ist die Oberschicht, deren größtes Produkt die Stadt ist. Das beste Beispiel für die Wirksamkeit der Willenskräfte sind die beiden Barocke in der griechischen und abendländischen Welt, beide auf Machtbestrebungen (dort: der kleinasiatischen Fürsten, hier: der katholischen Kirche) beruhend. Aber beide Erscheinungen bleiben an der Oberfläche — in der Tiefe wirken dem Willen der Macht entgegen die schöpferischen Kräfte der Unterschicht: in dem hellenistischen Barock der aufkeimende, iranische Kunststrom, in der abendländischen, gegenüber dem südlichen Prunk der Jesuiten, der fortlebende, uralte nordische Strom. Das »Kunstwollen« bringt keinen Künstler hervor, sondern vermag ihn nur zu beschäftigen; es wirkt dadurch, daß die Kunstformen, die es von anderswoher übernimmt, in großartigen Dimensionen und mit kostbarem Prunk hergestellt werden (»Aufmachung«); ferner dadurch, daß es altbekannte, historisch geheiligte Formen übernimmt, sowie die Symbole seiner eigenen Macht möglichst verbreitet (»Übertragung«).

3. »Kräfte der Bewegung« sind plötzliche Umstürze, allmähliche Umbie-

gungen der Entwicklung durch Verkehr, Einflüsse, Berührungen an Grenzen, endlich der zeitliche Ablauf, der an sich schon die Kunstentwicklung von dem Kindheits- zum Mannes- und Greisenalter führt.

Eben dieselbe Einteilung wie die Sach- besitzt nach Strzygowski auch die Beschauerforschung. Auch sie stellt in einer Kunde die Aussagen der Beschauer zusammen (Feststellung der Aussage, des Beschauernamens, Sichtung nach Beschauern, nach Zeit und Ort), stellt in einer Wesenswissenschaft die Beschauertypen, entsprechend dem Schema S. 215 fest (der Beurteiler 1. nach dem Handwerk ist der »Kenner«, 2. nach dem Gegenstand: der Repräsentant des Machtwillens, der Kirche, des Hofes und der Wissenschaft, die das Sujet beurteilen, 3. nach der Gestalt, z. B. der Humanist, der allenthalben die schöne, antike Gestalt sucht, 4. nach der Form: der Kunstwissenschaftler nach Art Hildebrandts und Wölfflins, 5. nach dem Inhalt: die geistreiche Persönlichkeit, welche die künstlerische Intention bewertet), und versucht endlich die Beschauertypen durch die Kräfte der äußeren und inneren Natur, durch die Willens- und Bewegungskräfte entwicklungswissenschaftlich zu erklären. Zugleich obliegt der Beschauerforschung die Heranbildung des Beschauers im allgemeinen, durch Vorführung der Analyse von Kunstwerken, und des wissenschaftlichen Beschauers im besonderen, durch Anleitung zur kunstwissenschaftlichen Arbeit in der beschriebenen Methode.

Die kunstwissenschaftliche Methodik, wie sie Strzygowski lehrt, ist natürlich nichts schlechthin Abgeschlossenes, und will es wohl auch nicht sein; steht sie doch nicht am Ende, sondern erst am Anfang einer Entwicklung. Es kommen ihr gegenüber hauptsächlich zwei Einwände in Betracht. Das größte Problem ist der Übergang von der »Kunde« zur »Wesenswissenschaft«. Strzygowski sagt treffend, daß die Kunstwissenschaft eine glückliche Mittelstellung besitze; sie ist einerseits Geisteswissenschaft durch die Art ihrer Objekte; gleichzeitig aber teilt sie mit den Naturwissenschaften den Vorzug, daß ihre Gegenstände sinnlich anschaulich sind. Um Kunstwissenschaft als exakte Wissenschaft zu begründen, ist es notwendig, jegliche Subjektivität auszuschalten. Nun besteht aber ein großer Gegensatz zwischen der Natur- und der Kunstwissenschaft. Die erstere geht von allen, die letztere von ausgezeichneten Gegenständen aus. Strzygowski trägt dem Rechnung, indem er die »Denkmäler« der Kunde zu wertvollen »Kunstwerken« der Wesenswissenschaft werden läßt. Für den Naturwissenschaftler ist jeder Gegenstand seines Gebietes gleich interessant und wertvoll; für ihn besitzt etwa der Einzeller und der Mensch, der farbenprächtige Schmetterling und das Warzenschwein genau die gleiche Bedeutung, wenn er zu Erkenntnissen über die Lebensvorgänge gelangen will. Aber für den Kunstwissenschaftler ist unbedingt Michelangelo wertvoller als seine Schule, Dürer wertvoller als Schäuffelin, Rubens' Dame im Pelz wertvoller als eines der unzähligen Schulenbilder des Meisters. Um zu Erkenntnissen über die Kunst im allgemeinen, einzelne Kunstkreise oder Künstler zu gelangen, geht also der Kunstwissenschaftler nicht von der unübersehbaren Fülle überhaupt existierender Kunstwerke, sondern von den wertvollsten Kunstwerken aus, und darf Minderwertiges, Nachahmungen, bloß Handwerkliches vernachlässigen. Es ist genau jener Gegensatz, den Windelband und Rickert als das »idiographische« Verfahren der Geschichtswissenschaften gegenüber dem »nomothetischen« Verfahren der Naturwissenschaften bezeichnen. Ebensowenig wie es den Geschichtsforscher interessiert zu wissen, was jeder einzelne Mensch des 15. Jahrhunderts getrieben hat — genau so wenig braucht sich der Kunstforscher für das Werk jedes einzelnen bäurischen Handwerkers zu interessieren; er vermag das Wesen der Zeit zu erkennen, indem er lediglich die Spitzenleistungen in Betracht zieht. Da nun aber eine Naturgeschichte

sämtlicher existierender Kunstwerke einerseits praktisch unmöglich, anderseits aber auch überflüssig ist, da das künstlerische Wesen der Zeit eben nicht aus dem Durchschnitt, sondern nur aus den Höchstleistungen erkannt werden kann, so ist in der Kunstwissenschaft eine Auswahl und Sichtung der Denkmäler notwendig, welche die künstlerisch wertvollen von den gleichgültigen und wertlosen scheidet. Diese Sichtung aber wird durch das Strzygowskische Schema der Wesenswissenschaft nicht ermöglicht, sondern sie macht selbst erst ihrerseits dessen Anwendung möglich. Mit dieser Sichtung der »Denkmäler« zu »Kunstwerken« aber ist schon wieder ein subjektiver Faktor gegeben. Wie sehr differieren doch die Urteile über Kunstperioden, Künstler und Kunstwerke! Das Problem liegt also darin, daß die Kunstwissenschaft nicht wie die Naturwissenschaft alle Objekte ihres Bereichs für gleich wertvoll und interessant halten kann, daß aber diese verschiedene Bewertung wissenschaftlich nicht zu rechtfertigen, sondern in weitem Ausmaße persönlich ist. Freilich will Strzygowski in der Wesensbetrachtung jede Wertung vermieden sehen, die erst durch die Einordnung des Kunstwerkes in den Verlauf der Entwicklung erfolgen soll, wobei die historische Wirksamkeit zugleich der Maßstab für die Bedeutung von Kunstwerk und Künstler ist, und die subjektive Bewertung durch den Beschauer ausgeschlossen bleibt. In der Tat muß sich ja die Wesenswissenschaft besonders in den Anfängen der Kunst, wo sie mit jeder Spur vorlieb nehmen muß, mit jeder Art von Kunstwerk beschäftigen.

Zweitens scheint die Kritik des »Kunstwollens« durch Strzygowski die neueren Autoren, wie Worringer, nicht zu treffen. Denn bei diesen bedeutet dieser Ausdruck ungefähr das, was Strzygowski die »beharrenden Kräfte« der Kunstentwicklung nennt: nicht das Stilwollen der Machthaber, sondern der unbewußte, triebhafte Entwicklungsimpuls oder Kunstinstinkt, der die großen Kunstepochen beseelt. Nun hat Strzygowski sicherlich recht, daß durch »Wollen« niemals eine große Kunst geschaffen wird, sondern nur durch naturgewachsene, treibende Instinkte; in diesem Sinn war der Ausdruck »Kunstwollen« sicherlich sehr unglücklich gewählt. Aber man tut doch wohl den ihn gebrauchenden Autoren unrecht, wenn man ihnen diese widersinnige Auffassung der Triebkräfte der Kunstentwicklung in die Schuhe schiebt; wenn sie sich auch unglücklich ausdrückten, so haben sie doch sicherlich die Motoren der Kunstentwicklung richtig, d. h. als unbewußt triebhaft aufgefaßt, und haben sich — wie vor allem Riegl — durch die Erkenntnis, daß es neben dem auf Schönheit und Naturwahrheit gerichteten antiken Ideal noch andere, auf andersartige Werte gerichtete Arten des »Kunstwollens« gibt (z. B. das spätantike, das orientalische, das gotische) unvergängliche Verdienste erworben. Freilich hat Strzygowski recht, daß von diesen Autoren die »beharrenden Kräfte« und die »Willensmächte« in seinem Sinn — der künstlerische Drang und der Wille der Auftraggeber — nicht auseinander gehalten wurden.

Trotz dieser Bedenken ist die Methode Strzygowskis von außerordentlichem, speziell didaktischem Wert. Die absolute Willkür der kunstgeschichtlichen Arbeit, die Subjektivität aller künstlerischen Urteile verleidet leicht dem strenger wissenschaftlich Denkenden die kunstgeschichtliche Arbeit, die philologische Methode der Quellenforschung läßt gerade das eigentlich Künstlerische im Unklaren, die heutige, stilkritische Methode endlich übersieht alle nicht-formalen Momente im Kunstwerk. Und dennoch ist die Kunstwissenschaft durch ihre von Strzygowski glücklich bezeichnete Mittelstellung sicher jenes Gebiet, welches in den Geisteswissenschaften am ehesten zu wirklicher Exaktheit gelangen kann. Darum ist es wünschenswert, daß das straffe Gerüst, welches Strzygowski für die kunstwissenschaftliche Arbeit errichtet — auch wenn es an einigen Stellen noch Verbesserungen zu erfordern

scheint — jener Arbeit zugrunde gelegt werde, damit sie sich einerseits — über die bloße Historie und Quellenforschung hinaus — wirklich mit den Objekten ihrer Forschung beschäftige, ohne anderseits bei der Betrachtung des Kunstwerkes in die Subjektivität des geistreichen Aperçus zu verfallen. Wenn man sich die Frage nach der Möglichkeit der Kunstwissenschaft stellt, wird man an Strzygowskis Programm nicht vorbeigehen dürfen.

Wien. Ludwig von Bertalanffy.

Immanuel Kant, Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft. Nach der Handschrift herausgegeben und mit Einführung und Anmerkungen versehen von Gerhard Lehmann. Der Philosophischen Bibliothek Bd. 39b. Verlag von Felix Meiner, Leipzig 1927. VIII u. 83 S.

Mit dieser auch in philosophischer Hinsicht vortrefflichen Ausgabe der ersten Einleitung in die Kritik der Urteilskraft hat Gerhard Lehmann in dankenswerter Weise eine Unterlassungssünde der neukantischen Richtung gutgemacht. Denn obwohl die noch von Kant selber durchgesehene, verbesserte und durch einige Anmerkungen ergänzte Abschrift des Originals sich seit langem im Besitze der Rostocker Universitätsbibliothek befindet und von keinem Geringeren als von Wilhelm Dilthey bereits im Jahre 1889 in einem längeren Aufsatze behandelt worden ist (Die Rostocker Kant-Handschriften, Archiv für Geschichte der Philosophie Bd. II, S. 593 ff.), ist jene Erste Einleitung, abgesehen von ihrem erstmaligen Abdruck im 2. Bd. der Cassirerschen Kant-Ausgabe (Berlin 1922, Herausgeber Otto Buek), doch bis jetzt ohne Berücksichtigung geblieben. Aber Bueks Ausgabe ist, wie G. Lehmann unter Anführung von Beispielen angibt, in editionstechnischer und philologischer Beziehung nicht einwandfrei. Und dabei ist diese Erste Einleitung von nicht zu unterschätzender Bedeutung für den methodischen Ausbau der kritischen Philosophie und für unser Verständnis derselben. Je mehr Kant nämlich in diesem Ausbau fortschritt und nach dem Abschluß der Kritik der reinen Vernunft und der Kritik der praktischen Vernunft sich in seiner kritischen Arbeit nun vor die Aufgabe der Grundlegung der ästhetischen Vernunft gestellt sah, umso mehr mußte sich ihm das Problem der Einheit und des Systems des Kritizismus aufdrängen und umso lebhafter mußte ihn als konstruktiv-systematischen Denker zugleich die Frage beschäftigen, welche Stelle gerade die Ästhetik innerhalb des kritischen Systems einnehme, und welche Rolle sie in diesem System spiele. Und diese beiden Fragen sind es in der Tat, die in jener Einleitung, wenn auch nicht endgültig gelöst, so doch erwogen werden. Wenn noch heute, rund 140 Jahre nach ihrem Erscheinen, die Kritik der Urteilskraft als das klassische Grundwerk der systematischen Ästhetik gilt, so ist ihr Ansehen nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß Kant neben dem überzeugenden Nachweis der Autonomie der Ästhetik, ihrer Koordination neben der Erkenntnistheorie und der Ethik, dennoch denjenigen Ort aufgedeckt hat, den sie trotz oder wegen ihrer Autonomie in der umfassenden Einheit der philosophischen Systematik innehat. Bezieht sich die Kritik der reinen Vernunft auf die Grundlegung der Natur (der empirischen Wirklichkeit) und leistet die Kritik der praktischen Vernunft die Grundlegung der Freiheit (der sittlichen Wirklichkeit des Sollens), so weist nun die Kritik der Urteilskraft nach, daß das ästhetische Vermögen und das Gebiet der Kunst die Vermittlung zwischen jenen Reichen der Natur und der Freiheit vollziehen beziehungsweise bedeuten, daß es die »Urteilskraft« ist, die diesen Dualismus überwindet. In großen und großartigen Zügen skizziert die Erste Einleitung diese eigentümliche Verknüpfungsfunktion der Urteilskraft und damit die systematische Unentbehrlichkeit der Ästhetik, die auf diese Weise in das System der Philo-

sophie einbezogen wird und als ein notwendiger Zweig der kritischen Metaphysik erscheint. Denn wie auch der Herausgeber auf Grund tüchtiger Sachkenntnis klar erkennt und ausspricht, bewerkstelligt nach Kant die Urteilskraft durch ein besonderes Prinzip und Vorgehen den Übergang von dem sinnlichen und empirischen Substrat der »Natur« zum intelligibelen der »Freiheitswelt«. Dabei gelangt die Sonderart der »ästhetischen« Urteile, ihre Abweichung von den logischen und von den ethischen Urteilen, nicht minder aber auch die Korrelation zwischen diesen Urteilsgruppen zu durchdringender Klärung. Denn es gehört bekanntlich zu den — durchaus berechtigten — Eigentümlichkeiten Kants, die Wesensart eines Gebietes der Vernunft durch die Analyse derjenigen Urteilsform, durch die das betreffende Gebiet erkenntnismäßig konstituiert wird, zu charakterisieren und zu begründen. Und diese unvergleichliche Leistung erwächst aus einem Geiste, der — empirisch und biographisch gesehen — keine unmittelbare Beziehung zur Kunst hatte, der seine ästhetischen Anschauungen an keinem überragenden Kunstwerk nähren und entwickeln konnte, der in einer Umwelt lebte und wirkte, die nicht gerade von einer hochgespannten ästhetischen Luft und Innerlichkeit erfüllt war. Wo bleibt da die Aussicht auf eine psychologische oder soziologische oder historische Erklärung der Leistungen eines Genies? Mit der Empfindung, vor einem Geheimnis zu stehen, liest man auch diese Erste Einleitung in die Ästhetik, die von Kant in den »sicheren Gang« der Wissenschaft gebracht worden ist.

Berlin. Arthur Liebert.

M. Grabmann, Des Ulrich Engelberti von Straßburg O. Pr. († 1277) Abhandlung *De pulchro.* Untersuchungen und Texte. Sitzungsber. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-philol. u. histor. Kl. Jahrg. 1925, 5. Abhandlung. München 1926.

Die Abhandlung bringt in der Einleitung eine knapp gefaßte Übersicht über die wichtigste Literatur zur Ästhetik des Mittelalters. Ein näheres kritisches Eingehen darauf versagt sich der Verfasser — leider, denn manche Schriften wie z. B. Dvořák oder Huizinga bedürfen noch einer kritischen geistesgeschichtlichen Ergänzung von berufener Seite. Der folgende Abschnitt nennt die maßgebenden mittelalterlichen Quellenschriften, die sich besonders mit ästhetischen Fragen befassen, und ordnet sie in eine, durch einen stärkeren neuplatonischen Einschlag gekennzeichnete, historische Linie, die von Hugo von St. Viktor über Dionysius Cartusianus bis zu Marsilio Ficino gezogen wird. Ausführlich dargestellt wird dabei die Entwicklung und Lösung der philologischen Frage nach dem Verfasser des ursprünglich Thomas von Aquino zugeschriebenen *Opusculum de bono et pulchro* Alberts des Großen.

In diese neuplatonische Reihe stellt der Verfasser auch den ästhetischen Traktat des Ulrich von Straßburg, dessen Denken Albert der Große die Richtung gab und es in die neuplatonischen Bahnen wies, die Ulrich dann weiter noch als sein Lehrer verfolgte. Die eingehende quellengeschichtliche Analyse, mit der der Verfasser seine Übersetzung des Traktats begleitet, zeigt die historischen Voraussetzungen auf und gibt zugleich eine klare Gliederung des Gedankenganges. Vom Begriff der Schönheit, bestimmt durch die beiden Momente: *consonantia* und *claritas,* geht Ulrich aus, untersucht dann sogleich die Anwendung dieser Bestimmungen auf Gott sowie seine dreifache Kausalbeziehung zur geschaffenen Schönheit und erläutert das Verhältnis vom Schönen zum Guten. Nach einer rein metaphysischen Gliederung des geschaffenen Schönen in substantielles und akzidentelles, geistiges und körperliches, in der die künstlerische Schönheit nirgends als etwas Selbständiges erscheint, folgen

wenige formale Gesetze des Schönen zusammengefaßt in der Theorie der Proportion mit ihrer Forderung der vierfachen *consonantia*. Dann wendet sich der Gedankengang wieder zurück und nach kurzen Untersuchungen über das metaphysische Problem des Häßlichen, über die dem Schönen verwandten Begriffe *honestum*, *aptum* und *decorum* sowie über das Verhältnis von Schönheit und Licht endet er mit eingehenderen Darlegungen über die Eigenschaften der göttlichen Schönheit und über die Schönheit des Universums, in denen das Schwergewicht dieser Metaphysik des Schönen liegt.

Historisch von besonderem Interesse sind die Verbindungslinien, die der Verfasser im einzelnen zieht zu Pseudo-Dionysius Areopagita und — vornehmlich durch diesen — zu Platon und Proklus, ferner zu Augustin, zu der besonderen Gestalt, die neuplatonische und verwandte Gedanken in der »Lichtmetaphysik« gefunden hatten, und zur stoischen durch Cicero übermittelten Ästhetik. Aristoteles' Einfluß, dessen ästhetisches Hauptwerk, die Poetik, damals noch nicht in Übersetzung vorlag, ist geringer. Gewiß hat auch der Schüler Alberts des Großen mannigfache Momente des aristotelischen Denkens übernommen. Der aristotelische Formbegriff z. B. bildet einen wesentlichen Bestandteil seiner Schönheitslehre und hat, wie der Verfasser hervorhebt, entgegen den dem Sinnlich-Schönen abgewandten neuplatonischen Tendenzen ihm die ästhetische Wertung auch der äußeren Form ermöglicht, aber sonst dominiert doch der neuplatonische Geist. Im allgemeinen grenzen sich hier diese beiden Denkrichtungen — deren Gegensatz mit seinen hier besonders methodologisch bedeutsamen Konsequenzen der Verfasser einmal andeutet, wenn er in der Darstellung der thomistischen Ästhetik den ästhetischen idealistischen Spiritualismus des neuplatonischen Schönheitsbegriffs dem von den erfahrungsmäßigen Wirkungen des Schönen ausgehenden Aristotelismus gegenüberstellt — in der Weise ab, daß aus ersterem die Gedanken über den metaphysischen Sinn und Ursprung der Schönheit fließen, der das Häßliche — jene wie dieses im alten ästhetisch-ethischen Doppelsinn genommen — im Anschluß an Augustin (wie bei Eriugena und später Leibniz und Schelling) als ästhetischer Kontrast zugeordnet wird, der zur Hervorhebung der Schönheit und Güte im Gesamtbilde nicht fehlen darf. An den wenigen Stellen aber, wo Ulrich sich der einzelnen empirischen Schönheit zuwendet, so wenn er von den Kriterien der körperlichen Formenschönheit handelt, wie in der Lehre von der vierfachen Konsonanz, sind es vorwiegend aristotelische Reminiszenzen, die die Quelle bilden. Den von hier aus noch am ehesten einzuschlagenden Weg zu einer Kunsttheorie geht auch Ulrich nicht. So schließt der Verfasser denn seine historische Analyse mit dem in diesem Punkte negativen Ergebnis, daß »von den literarischen Schilderungen der Schönheit Jesu Christi (wie der Jungfrau Maria) mit größerer Wahrscheinlichkeit Verbindungslinien zur mittelalterlichen Kunst führen als vom theoretischen Schönheitsbegriff der Scholastiker aus, der keine unmittelbare Beziehung zur Kunst intendiert«.

Den Schluß der Abhandlung bildet die Textedition des Traktates.

Berlin.

Erich Hochstetter.

Georg Wolff, Mathematik und Malerei. Mit 21 Figuren und 35 Abbildungen im Text und auf 4 Tafeln. Zweite, verbesserte Auflage. Mathematisch-Physikalische Bibliothek Bd. 20/21. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1925. 84 S.

Der erste Teil des in zweiter Auflage vorliegenden Büchleins gibt eine kurze Einführung in die Grundbegriffe der zeichnerischen Perspektive, bestimmt für Leser,

die in der Geometrie nur über allgemeine Schulkenntnisse verfügen. Die Darstellung geht nicht so weit, um einem sonst der Sache Unkundigen die Ausführung perspektivischer Zeichnungen zu ermöglichen, aber sie genügt, um ihn das Wesen der Perspektive verstehen zu lassen, wie dies für die Betrachtung von Bildern nützlich ist. Der zweite Teil des Buches führt den gegenüber dem Inhalt des ersten nicht ganz verständlichen Titel »Die Anwendung der Mathematik in der Malerei«. Hier wird eine größere Zahl von historischen Beispielen behandelt, an denen dem Leser die einzelnen Gesetze der Perspektive nochmals erläutert werden. Sehr zu loben ist die Ausstattung des kleinen Werkes mit schönen Wiedergaben zahlreicher klassischer Gemälde, weniger befriedigend erscheint dem Referenten, namentlich im Hinblick auf die Bestimmung des Buches für Schüler höherer Lehranstalten, die stilistische Ausführung des Textes.

Berlin. Richard von Mises.

Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen, herausgegeben von Joh. Jahn. Leipzig 1924, Felix Meiner. S. 227 u. VIII.

Im Vorwort des Herausgebers (J. Jahn) heißt es, es sei Zweck des Werkes »einmal, die Vertreter der Kunstwissenschaft zu einer Schilderung ihrer wissenschaftlichen Laufbahn, die ja stets einen Querschnitt durch einen Teil der Geschichte ihres Fachs darstellt, zu veranlassen, und dann, Auseinandersetzungen systematischer Art hervorzurufen über den gegenwärtigen Stand der Kunstwissenschaft, über die Richtlinien, die zu ihrer gedeihlichen Weiterentwicklung innegehalten werden sollen, über die Methode im weitesten Sinne und auf Spezialgebieten — kurz eine gegenseitige Aussprache herbeizuführen, eine Aussprache, die in dem jetzt herrschenden Chaos der Meinungen und Verfahrungsweisen notwendig zu sein scheint« (S. III). So sieht sich das Unternehmen, die Kunstwissenschaft nach ihren Leistungen, Aufgaben und den durch sie bedingten Methoden durch Selbstdarstellungen vorzuführen, von seiner besten Seite an. Es läßt sich aber auch von einer andern Seite sehen. Man kann den Begriff einer Kunstwissenschaft grundsätzlich ablehnen, wie es Tietze in seiner »Methode der Kunstwissenschaft« getan hat; man kann auch den Sammelbegriff Kunstwissenschaft, so wie der Herausgeber ihn verstehen will, anfechten. Man kann aber auch gegen Selbstdarstellungen sein und eine Selbstbespiegelung darin sehen. Es ist, das Vorwort verrät es, des öfteren geschehen. Mancher Forscher konnte sich aus diesem Grunde nicht zur Mitarbeit entschließen. Julius von Schlosser, der überhaupt leicht dem Zweifel zugänglich ist (S. 95 f., 134, 128), schlug seine diesbezüglichen Bedenken schließlich dadurch nieder, daß er beim Niederschreiben seiner »*Commentarii*« seiner geistigen Entwicklung »fortwährend im Stillen an die heranwachsende Jugend« dachte, die mit ihm eine Strecke lang gehen wird (S. 134). Die beste Entkräftigung grundsätzlicher Art liegt aber wohl in der Erklärung des Herausgebers (S. VIII): »Dieses Werk will nicht nur darstellend, sondern vor allem auch programmatisch wirken, es will nicht nur ein Rückblicken, sondern auch ein Vorwärtsblicken auf dem Wege der Forschung sein, wie das von einem einzelnen gar nicht geleistet werden könnte«. Damit aber, daß dem Unternehmen soviel zugetraut wird, entsteht die Frage, ob es das wirklich zu leisten vermag. Vorerst läßt sich das noch nicht beurteilen. Es liegt erst ein Band vor. In ihm sind Cornelius Gurlitt, Karl Neumann, A. Kingsley Porter, Julius von Schlosser, August Schmarsow, Josef Strzygowski, Hans Tietze, Karl Woermann vertreten. Nach der Reihenfolge des Alphabetes. Darüber ist noch der Herausgeber zu hören. Er hätte, erklärt er in dem an Gesichtspunkten reichen Vorwort, den einzelnen Bänden gerne durch entsprechende Auswahl eine bestimmte Note gegeben. Aber infolge der Unregelmäßigkeit des Eintreffens der Manuskripte

ließ es sich nicht verwirklichen. Ich weiß nicht, ob eine auch nur ordnende Redaktion des Herausgebers so sehr zu wünschen wäre. Es erhielten durch sie die zu erwartenden Bände wohl einen geschlosseneren Charakter, das Ganze wäre schließlich übersichtlicher. Wohl. Aber wenn man schon die Kunstwissenschaft in Selbstdarstellungen vorführen will und wenn man es will trotz entgegenstehender Bedenken, so würde durch eine auch nur ordnende Redaktion seitens des Herausgebers doch gerade, meine ich, dieser nicht auf Probleme sondern auf Individuen (Forscher) abgestellte Charakter abgeschwächt. Es bestünde die Gefahr, daß durch die Gruppierung, zumal wenn sie über das Zusammennehmen etwa von »Generationen« hinausgehen will, nach der einen Seite hin Zusammenhänge verstärkt, nach der andern Seite hin aber gerade so die Gegensätze vergrößert würden. Es ist eben auch im Bereich der Wissenschaft so, daß die Wirklichkeit bei aller ihr innewohnenden Gegensätzlichkeit doch an sich weniger zerklüftet und reicher an Übergängen und Zusammenhängen ist, als wenn sie die Hand oder der Geist des Menschen ordnet oder ordnen will.

Die einzelnen Beiträge: Das zeitliche Aufsteigen der Probleme und Aufgaben wird besonders deutlich in Gurlitts Selbstdarstellung. Städtebauliche Fragen (1877), Gründung eines Städtebauseminars und Vorlesungen über Städtebau (seit 1902), Herausgabe eines Handbuchs des Städtebaus (1920). Belebung des deutschen Kunstgewerbes (Anfang der achtziger Jahre). Die Barockforschung (1887/89 erschien das Buch) mit ganz köstlichen und andersgearteten Erlebnissen: »Mir war, als sei ich ein unendlich Reicher, der Einzige, der die Schönheit so vieler verachteter Bauten erkennt, der also in ihrem geistigen Alleinbesitz ist. Da war noch Ilg in Wien, der in seinem »Bernini redivivus« gleiche Bahnen zu gehen anregte, und bald auch setzte Ebe in Berlin ... ein« (S. 9 f.). »Das Schwierige an der Sache war, daß kein Handbuch mir die Wege wies ... Ich mußte herumfragen, wo sich etwas für mich Sehenswertes finde ... Wie lachten ... die jungen Kunstbeflissenen in Florenz, als ich ihnen schüchtern von meinen Plänen erzählte« ... »Haben Sie schon etwas von einem gewissen Brunellesco gehört?« frug mich Bayersdorffer ... — Im Zusammenhang mit der Barockforschung das Problem des (protestantischen) Kirchenbaues (1898 u. 1906). 1900 der erste Tag für Denkmalpflege in Dresden: »Mir war an den »verzopften« mittelalterlichen Kirchen, namentlich Süddeutschlands, so z. B. am Dom zu Passau, klar geworden, wie das 17. und 18. Jahrhundert seine Stellung aufgefaßt hat ... Selten erlebte ich einen ähnlichen Sturm der Entrüstung in einer derartigen Versammlung, als er gegen mich von seiten der Kunstgeschichtler wie der Architekten losbrach« (S. 12). Gurlitt hatte gegen das stilgemäße Restaurieren gesprochen. Gedanken moderner Wohnungskultur hatte er schon 1887 in der Schrift »Im Bürgerhaus« vertreten und Gedanken des Heimatschutzes schon in den in den Anfang der neunziger Jahre fallenden Studien über das deutsche Haus und durch sein Eintreten für die Dorfkirche vorausgenommen oder sie mit heraufgeführt. Er ging auch mit »der damals neuen Kunst«. Auch mit den englischen Präraffaeliten. In Rosetti, Holmann Hunt, Watts, Madox, Brown kann man aber doch nicht mehr »die tiefsten Meister« (S. 14) sehen. Gerade dann nicht, wenn man mit Gurlitt nicht darnach fragt, ob eine Kunstanschauung richtig oder falsch sei, sondern darnach, »ob sie Ausdruck der Zeit und zwar ein kraftvoller, eindringlicher Ausdruck sei.« Stark, mit Recht, betont Gurlitt (S. 17 f.) die Bedingtheit des Urteiles in Kunstfragen. Die prononzierte Antithese: Die Entwicklung des Schaffens »nach dem Stande der Forschung« und »wie sie mir erscheint«, kommt aber doch, wenn das zweite Glied allzusehr betont wird, einer Vertauschung der Rollen recht nahe, doch ohne Gewinn für das Spiel. In der neuen Auflage von »Die deutsche Kunst seit 1800, ihre Ziele und Taten« (1924[4])

sieht Gurlitt (nach einer Besprechung des Werkes in »Baukunst« I [1925], 1. S. 19. München, Hermann Sörgel) am modernen Expressionismus, dessen Heraufkommen die Selbstdarstellung nichtmehr umfaßt, besonders deutlich die Auswüchse und seine Vergänglichkeit. Warum nur? Vielleicht, weil bei Gurlitt die Kunst eine Sache ist, die er mit den Sinnen aufnehmen will (S. 11). Er bekennt aber selbst: »wer seine Zeit miterlebt, wird sich ständig verbessern müssen.« Vielleicht gibt es auch hierfür Grenzen der Möglichkeit, eine Art Generationswechsel. Gurlitt möchte selbst die Entdeckung des Bildhauers Christian Behrens »jungen, expressionistisch gerichteten Kunstgeschichtlern« (S. 16) empfehlen.

Die Fühlung mit der modernen Zeit lebendig zu erhalten, bis zu den Anliegen der eigenen Gegenwart (S. 150) bezeichnet auch Schmarsow als ein Ziel seines Strebens. Darüber aber steht ihm die Arbeit des schöpferischen Forschers (S. 144) und die Tätigkeit als akademischer Lehrer (S. 143). »Einem akademischen Lehrer geschieht immer Unrecht, wenn er nur nach seinen gedruckten Schriften und nicht nach seiner Lehrtätigkeit beurteilt wird ...« Als seinen eigenen, eigentlichen und fast einzigen persönlichen Lehrer bezeichnet Schmarsow Carl Justi; die tiefste Wirkung auf die wissenschaftliche Organisation seines geistigen Lebens schreibt er dem Philosophen Ernst Laas zu (S. 136). Vielleicht darf man das Anthropologisch-Sensualistische in Schmarsows Ästhetik irgendwie mit der Berührung mit dem Positivismus in Zusammenhang bringen. Was als Absicht späterer Abhandlungen (Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie; Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen) erklärt wird: Die ursprüngliche Anlage des Menschen zu schöpferischer Ausdrucksgestaltung in den Mittelpunkt zu stellen (S. 195) ist geläuterte Erkenntnis und mag begrifflich verwandt erscheinen mit Lehren von Benedetto Croce und von Martin Deutinger. Anerkannt ist Schmarsows Deutung der Architektur, die ihm »im Ringen mit Gottfried Sempers unvollendet gebliebenem Werk über den Stil aufgegangen war« (S. 141). Eine Gelegenheitsschrift, »die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen« (1892), ist in ihren Grundgedanken überzeitlich: »Kunstwissenschaft habe sich immer ... um die künstlerischen Gesichtspunkte zu kümmern, auch bei der Geschichte der bildenden Künste stets das Wesen der einzelnen klar im Auge zu behalten und gerade ihre Unterschiede auf der einen, ihre Gemeinschaft oder ihre Vermischung auf der andern Seite zu beobachten, um nach solchen Erkenntnissen die verschiedenen Perioden zu kennzeichnen.« Dazu gehört, eine wohl begründete Beifügung, eine ästhetische Erziehung und eine philosophische Schulung (S. 144 f.). An die großen Werke des schöpferischen Forschers muß nicht erinnert werden. Daran sei noch erinnert: Schmarsow war unter denen, die die Notwendigkeit eines kunsthistorischen Instituts in Florenz vertraten. Er hielt dort Vorlesungen und Übungen vor der Gründung (S. 144). Noch eines. Schmarsow nimmt die Gelegenheit wahr, die »Marmorgruppe der Kaiserkrönung« im Museo Nazionale zu Florenz noch heute Luca della Robbia zuzuschreiben und zwar auf Grund »genauer Kenntnis der gesamten dazwischenliegenden ... deutschen und italienischen, auch französischen Entwicklungsstadien« (S. 143). In L. Dusslers Monographie über Benedetto da Majano (München [1923]) wird das Werk aus formalen, besonders aus archivalischen Gründen Benedetto da Majano zugesprochen (S. 60 ff. mit 42—45), eine Zuschreibung, die Supino als erster vorgenommen hatte.

Das Problem der Methode tritt am stärksten, wie zu erwarten, bei der Wiener Schule hervor. Schlosser sieht in dem, was er über sich schreibt, einen »Kommentar« zu seinem individuellen Leben, in dem »die innere Entwicklung eines ‚Kunsthistorikers' im Übergang aus dem letzten Viertel des ‚positivistisch-naturalistischen' und ‚impressionistischen' 19. Jahrhunderts in das ‚neuidealistische', ‚expressionistische'

20. Jahrhundert« erscheint (S. 96). Schlosser hatte das Glück, Schüler von Wickhoff und von Sickel zu sein und das zu einer Zeit, wo die Kunstgeschichte noch kein »Großbetrieb« war. Studium der historischen Hilfswissenschaften im Institut für österreichische Geschichtsforschung war Pflicht des Schülers (S. 101). Exakte Philologie und Quellenforschung waren Gebot der Lehrer und ihrer Zeit: »Die Hinneigung Wickhoffs zum »exakten« Studium war tief in seiner geistigen Herkunft aus der Jahrhundertmitte begründet« (S. 99). Wien wurde ein Vorort deutscher kunstgeschichtlicher Forschung (S. 103). Mit einem Maß von Selbstkritik, wie es sich bei keinem andern findet, schaut Schlosser auf Arbeiten zurück, die aus diesem gut geackerten Boden gekommen waren: »... (ich) war Strömungen gefolgt, die für die kunstgeschichtliche Forschung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnend waren. Überall verschwindet das, was den Ausgangspunkt bildet, und worum es sich ... handelt, die individuelle Künstlerphysiognomie, das einzelne Kunstwerk ... die Kritik des künstlerischen Werts selbst ist ausgeschaltet, oder nur in Rudimenten vorhanden« (S .108). Das Aufsteigen einer neuen Welt- und Kunstanschauung am Ende des 19. Jahrhunderts hat auch auf Schlosser gewirkt (S. 118). Seiner Art gemäß, die am stärksten vom Individuell-Anschaulichen erregt wird (S. 96), tat sich ihm bei der Beschäftigung mit der Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs von neuem das alte Problem auf, das Problem der »Kunst«, ihrer Kritik und ihrer »Geschichte«, wie aller »Historie« überhaupt (S. 120). Schlosser sucht »seit langem, auf Irr- und Umwegen«, eine historische Ästhetik (S. 120) als Abschluß des Problems der Erkenntnistheorie aller Kunstgeschichte überhaupt (S. 106). Diese historische Ästhetik — verstehe ich recht — läßt sich nicht kontinuierlich darstellen (S. 129); die gegebene literarische Form ist die Monographie und ihr Gegenstand sind die originalen, schöpferischen Gestalten (S. 130).

Hierin begegnet sich Schlosser mit Tietze, der schreibt: »So scheint nun nach Jahrzehnten überwiegender Bemühung um die Geschichte der Kunst eine Geschichte der Künstler das dringendste Postulat zu sein ...« (S. 196). Die nächste Phase der Kunstgeschichte, glaubt er, wird im Zeichen eines wissenschaftlichen Heroenkultes stehen. Es ist eine interessante Kongruenz, wenn auch Woermann, dessen Schicksal es wurde, Handbücher der Kunstgeschichte zu schreiben (S. 209), der dabei gerne sachlich jeden methodischen Gewinn aufnimmt oder doch jede methodische Wendung zu verstehen sucht (S. 226), von dem allenfallsigen Heraufkommen einer Kunstgeschichte spricht, die die künstlerischen Persönlichkeiten und ihre Schöpfungen in den Vordergrund wieder rückt (S. 224). Tietze sieht in der geisteswissenschaftlichen Einstellung, die an eine Wechselbedingtheit von Formalentwicklung und geistigem Geschehen (S. 183) glaubt, nicht eine Absage an die entwicklungsgeschichtliche Auffassung, sondern ihre folgerichtige und notwendige Ergänzung (S. 185). Sie bedeutet ihm ein Zurücktreten zum Ganzen (S. 187), wie es die geistige Kontinuität allen menschlichen Tuns fordert. Das Kunstwerk im besonderen ist »in jedem Augenblick der Ausdruck verschiedener allgemeiner Bedürfnisse sowie verschiedener künstlerischer Probleme« (S. 188). Im Kunstwerk spiegelt sich das gesamte geschichtliche Leben seiner Zeit. Darin ist, so darf wohl der Gedanke erläutert werden — auch das Erbgut enthalten. Aber mehr noch. Das Kunstwerk ist Teil dieses Lebens selbst. »In ihm setzt sich das aus andern Geistesgebieten Zugeströmte nicht nur in diese bestimmte Form um, sondern eben diese Form ist unabtrennbares Stück der Lebendigkeit, die sich wie anderwärts auswirkt (S. 189). Bei näherem Eingehen auf die ganze Frage müßte der Begriff »Geistesgebiet« eine genauere Umgrenzung erfahren. »Geist« dürfte vor allem nicht gleich »Idee« gesetzt werden. Sonst blieben Quellengebiete des Kunstwerkes ausgeschlossen. Man denke nur daran, wie in unsren Tagen die Industrie

(Fabrikanlagen) und verwandte Gebiete auf die Entwicklung der Baukunst eingewirkt haben: wie das Industrielle in das Kunstwerk eingegangen ist, wie es in ihm Form geworden ist (als neuestes Beispiel das Chilehaus in Hamburg von Höger, ein Bürohaus, nach Sörgel [Baukunst I 1,3 ff.] »ein Markstein in der Geschichte der Baukunst«). Tietze erklärt: die neue Auffassung möchte in denselben künstlerischen Tatsachen, die für die Entwicklungsgeschichte »verschiedene autonome Entwicklungsreihen« darstellten, »gleichzeitig den Ausfluß allgemein waltender geistiger Kräfte« erkennen (S. 191). So gewinnen Form und Inhalt ihre »alte geschichtliche Einheit« wieder als »unzertrennbare Manifestation der gleichen Geistigkeit«. Der Unterschied gegen die Kunstgeschichte auf kulturgeschichtlichem Hintergrund ist vollkommen klar: »Die Kunst ist nicht eine Illustration der geistigen Entwicklung, sondern ein Teil dieser«. Besonders betont Tietze die Möglichkeit einer »von Grund aus neuen Ikonographie«, als deren Verbreiter die Arbeiten von Giehlow und Warburg gelten können (S. 191). Hier sieht er auch seinen Arbeitsplatz, sobald er die ihm übertragene Neuordnung des österreichischen Kunstbesitzes durchgeführt hat. Die neue Kunstgeschichte folgt nur einer neuen Auffassung der Kunst (S. 188). Die vorausgegangene Generation erarbeitete der Kunst und damit der Kunstgeschichte die Autonomie, ein Vermächtnis des 18. Jahrhunderts lebendig erhaltend und erweiternd und festigend (S. 185). Das aus unserer Zeit kommende Kunstwerk »will wieder der Ausdruck verschiedenartiger geistiger Lebensmächte sein« (S. 188) und es will wieder zurück zum vollen Leben (S. 187). Umgekehrt: alle geistige Lebendigkeit drängt zur künstlerischen Form. Die Kunst »ist einmal das Gebiet, auf dem alle geistige Lebendigkeit sinnlich erfaßbare Form wird«. Das Geformte aber wird zum Denkmal des in ihm Geformten (S. 190). Eine Funktion der Kunst hebt Tietze besonders hervor, die soziale Funktion. Sie besteht für ihn darin, daß die Kunst immer von neuem, was allgemeines Eigentum der Zeit ist, erfaßt und ins Individuelle umsetzt (S. 190). Umsetzend ergreift sie immer neue Gebiete. Das ist ihr Lebensprozeß, daß sie unablässig Leben in Kunst umformt. Darum darf die Kunstgeschichte »im Kampf um eine geistesgeschichtliche Interpretation aller Vergangenheit die Sturmfahne voranzutragen« begehren. So sehr Tietze die neue Auffassung von der Kunst und ihrer Geschichte vertritt, so wenig übersieht er die Gefahren, die sie bedrohen. »Im Kunstwerk den Schnittpunkt verschiedener geistiger Kräfte zu sehen, könnte noch gefährlicher sein, als es zu einem Bündel sich schneidender Formalentwicklungen zu machen ... Das Kunstwerk läuft Gefahr, aus einem organischen Ganzen — um das ist es Tietze gerade besonders zu tun (S. 188, 189, 191, 192) — zum bloßen Träger von Ideen zu werden« (S. 194). Die Lösung, die gegeben wird, möchte mir mehr als befriedigend sein. Das Kunstwerk wird in Beziehung, in eine wesenhafte, zum allgemein Geistigen gesetzt. Diese Weite wird in lebendiger Weise an die Tiefe des Individuums gebunden: »Je größer der Künstler ist, desto gewaltiger ist der geistige Umkreis, den er umfaßt« (S. 195). Der Schlußsatz lautet: »Eine gesteigerte Schätzung des Individuellen hält der vermehrten Einsicht in die soziale Funktion der Kunst das Gleichgewicht« (S. 194). Wie das Kunstwerk nicht »Träger« der Ideen ist, ebenso wenig das Individuum (man mag dabei an die von Locke vorausgesetzte und bekämpfte Fassung des alten Substanzbegriffes denken). Der Künstler schafft diesen Stoff aus seiner Genialität heraus um. »Das ist es, was Michelangelo, Dürer, Rembrandt oder auch Watteau — Tietze verweist auf Hildebrandts Buch (Berlin 1923) — zu Ereignissen nicht nur in der Geschichte der Kunst, sondern in der der Menschheit macht und jedem Pinselstrich und Fingerdruck, den die Nurkenner mikroskopieren, die unvergleichliche Besonderheit verleiht. Nun fragt man sich, wie der Verfasser der »Methode der Kunstgeschichte« von diesem neuen Standpunkt aus über sein Werk von 1913 urteilt. Schon

unmittelbar nach Abschluß der Arbeit, die er lange in sich getragen hatte, erschien ihm »die überwiegend negative Formulierung einseitig«. Er dachte schon an »die notwendige positive Ergänzung«. Auf einer Reise im Frühherbst 1913 sprach er davon zu Dvořák, der sich aber »der ausdrücklichen Setzung einer geistesgeschichtlichen Fragestellung« gegenüber damals noch skeptischer verhielt (S. 183 f.). Auf Verwandtes läßt sich bei Neumann hinweisen (für einzelnes z. B. S. 46, 60 f., 71 mit Hinweis auf F. X. Kraus).

Das Problem der Methode wuchs sich für Strzygowski aus zur Aufgabe einer die Zukunft der Kunstwissenschaft sicherstellenden durchgreifenden inneren, am Ende auch äußeren Organisation (S. 178) der Forschung über bildende Kunst (S. 159). »Wie die Lage des Faches heute ist, mühen wir uns alle zusammen ganz vergeblich ab, auf dem Laufenden zu bleiben.« Im Sinne einer solchen inneren Organisation fordert Strzygowski in erster Linie, den Teil der Forschung über bildende Kunst, der auf der geschichtlichen Erfahrung aufbaut, zunächst streng im Rahmen dieser Art von Tatsachen zu halten. Das ist Kunstgeschichte. Die Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft gehören einer ganz andern Gruppe an. Strzygowski unterscheidet zwischen Sachforschung und Beschauerforschung. Innerhalb der Sachforschung werden ausschließlich Sachen beobachtet. Innerhalb der Beschauerforschung handelt es sich um Verknüpfung der beobachteten Tatsachen durch eine Auffassung, eine Annahme, eine Geschichtsphilosophie u. a. Und um den Beschauer selbst. Dieser soll vor allem sich selbst beobachten, um an sich selbst und an andern Beschauertatsachen feststellen zu lernen und so zu erkennen, was er selbst ist und was die Sache, an der sein Urteil nichts zu ändern vermag, selbst ist. Die Sachforschung wie die Beschauerforschung gliedern sich in Kunde, Wesen, Entwicklung. Für die Sachforschung stellt Strzygowski im Rahmen der Selbstdarstellung einen reichgegliederten Plan auf. Dazu kommen noch die Ausführungen über das Verfahren und die Tatsachen: für die Sachforschung wie für die Beschauerforschung. Es ist das eine gedrängte Übersicht über das, was Strzygowski zuletzt in dem Buche »die Krisis der Geisteswissenschaften« behandelt hat. Der Besprechung des Buches von zuständiger Seite muß die Stellungnahme vorbehalten bleiben.

Von den Aufgaben der »angewandten Kunstwissenschaft« (S. 214), von der Museumstätigkeit spricht neben Schlosser und Tietze Woermann, von den Methoden der Erhaltung und der Wiederherstellung alter Ölgemälde, vom Hängen der Bilder, von Neuerwerbungen und vom Kunstmarkt, von Katalogen, von dem Wert einer Kommission, vom Umtaufen, von der Beurteilung des künstlerischen Wertes eines Werkes und vom Zeitgeschmack. »Ich kam zu dem Ergebnis, daß die Kunstgeschichte selbst uns Aufschluß geben müßte« (S. 220). Freilich nicht die subjektive, sondern die sachliche. Von der Aufgabe der Museen im neuen Sinn — Woermann schaut auf seine Tätigkeit in Dresden zurück — sagt Tietze: »Die ganze Volksgemeinschaft, der diese Anstalten so gut wie irgendwelche andere Einrichtungen zu dienen berufen sind, zum staunenden Erleben anzuleiten, ist die wahrhafte Museumsaufgabe; sie hat zur Voraussetzung, daß die Gegenstände, die aus dem Strom der Jahrhunderte hieher gerettet sind, dargestellt werden ... als Denkmale der geistigen Entwicklung der Menschheit, als der kostbare Niederschlag ihrer edelsten Begabung, die ihre besten Söhne in genialer Vereinsamung zur Reife brachten!« Die wirkliche Erfüllung dieser Aufgabe ist durch eine weitere Voraussetzung bedingt, die ganz außerhalb des Bereiches der Museen liegt. Es ist dies ein anderes Verhältnis der ganzen Volksgemeinschaft zur bildenden Kunst als das tatsächlich bestehende. Tietzes Wertung der Kunst ist außerdem doch nicht frei von romantischen Elementen.

Für das Recht und die Pflicht »einer politisch-pädagogischen Betätigung im

Dienst der wissenschaftlichen Arbeit« (S. 60) tritt mit Entschiedenheit Neumann ein. An Lichtwark studierte er, Spannung und Gegensatz zwischen Kunstwissenschaft und Kunstpolitik irgendwie zu überwinden. »Im ganzen festigte sich meine Überzeugung, daß dem Kunsthistoriker ein großes Maß von Verantwortung zufällt, ähnlich der des Historikers, nicht nur den Studierenden, sondern auch der Nation gegenüber« (S. 66). Gegen das Dogma, Kunst sei international, weiß Neumann einen guten Hieb zu führen mit Hilfe der Analogie: »Wipfeldürr nennen die Forstleute kranke Bäume, in denen der Saft des mütterlichen Erdbodens die oberen Zweige nicht mehr erreicht und nährt.« Ob man den Hieb parieren kann mit *nego paritatem?* Ein anderes gut geformtes, diesmal psychologisch-metaphysisch begründetes Wort über die Geschichtsschreibung: »Alle geprägten und lebendigen Geschichtswerke, auch die objektiv sein wollenden, lassen in abgründliche Tiefen hinabsehen, wo Wille und Erkenntnis sich durchdringen.«

Tritt Neumann, der Verfasser des Rembrandtbuches, mit Entschiedenheit für eine politisch-pädagogische Betätigung im Dienste der wissenschaftlichen Arbeit ein, so geschieht dies nicht aus zeitbedingten Motiven. Es liegt dem das Rembrandterlebnis zugrunde, das sich für Neumann zum Rembrandtproblem auswuchs. Beim Rückblick auf seine Lebensarbeit sieht er drei durch eine Gemeinsamkeit verbundene Probleme vor sich: das Problem Rembrandt, das Problem Burckhardt und sein Renaissancebegriff, das Problem der deutschen mittelalterlichen Kunst (S. 7[illegible]). In Rembrandt erkennt Neumann eine »inmitten der Zeitlichkeit des 17. Jahrhunderts und seiner Kunstmoden, wie durch unterirdische Brücken vermittelt, wichtige Mitgift des Mittelalters«. Die wahre Begriffsbestimmung und Erkenntnis des Mittelalters muß nach Neumann erst noch verarbeitet werden (S. 72 f.). Aus ihr ist dann auch die beste Kenntnis vom vorwaltenden Wesen deutscher Kunst zu schöpfen (S. 73).

Als Ausländer erscheint Kingsley Porter. Er spricht über die Wechselbeziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Sexuellen, über die Schönheit, über den Wert und die Grenzen der einzelnen Methoden, die in der Kunstwissenschaft Anwendung finden. Sein Deutsch ist sehr gut zu lesen. An seiner Gedankengebung fällt die leichte Art auf, mit der er Fragen anschneidet und erledigt.

Man könnte nicht glauben, daß das »Buch« von solchen geschrieben sei, denen die Kunst soviel ist wie etwa nach einem ovidischen Verse dem Hirten seine Herde, wenn in dem Buch nicht auch erzählt würde von Reisen, von Menschen, von schönen Tagen und glücklichen Stunden. Nicht zuletzt auch vom Verkehr mit Künstlern, von Besuchen im Atelier und von der Kunst unserer Tage. Es wird davon erzählt, wenn auch erst in zweiter und dritter Linie. Gurlitt sagt: »Menschen kennen zu lernen, mich ihnen gleich zu fühlen, mich einzuleben in ihr Dasein, in ihre Lebensbedingungen, war mir stets die größte Freude, der Weg zur besten Wissenschaft« (S. 27). Neumann entwirft ein Bild von Lichtwark, das, glaube ich, zu den wahrsten und besten zählt. Schlosser schildert »die Wiener«: Wickhoff, von Sickel, Riegl und andere so, daß man wie bei einer persönlichen Erzählung ihm zuhört. Schade, daß Schmarsow sich ganz auf sich selbst beschränkt und von Lotze nur erzählt, er habe ihm ans Herz gelegt, auch die Ästhetik nicht zu vernachlässigen. Schlosser ist es auch, der am stärksten die Notwendigkeit der Fühlung mit der lebenden Kunst betont: ». . . nur im Erleben der lebenden Kunst selbst, auch dort, wo sie uns Ältere widerwärtig berührt, vermögen wir das Erlebnis der vergangenen zu gewinnen; und mein Entschluß, ‚es zu wagen‘ und meinen Lebensnachen noch reichlich spät in ein alt-neues Fahrwasser zu lenken, faßte in einem gastlichen Schweizer Haus Wurzeln, das eine der prächtigsten Sammlungen moderner Kunst umschließt«. Neumann bekennt, daß seine künstlerische Erziehung nicht in Fachseminarien geschah, son-

dern in Museen und auf Reisen, am stärksten durch den Umgang mit Künstlern und zeitgenössischer Kunst (S. 40). Auch von Grundfragen der strengen Philosophie und der Weltanschauung ist die Rede. »Alle Transzendenz, Metaphysik« sieht Schlosser in Croces Philosophie »wirklich ebenso überwunden wie alle ‚Geschichtsphilosophie', überwunden d. h. ‚aufgehoben' in dem tiefen historischen, zuerst von Schelling geprägten Doppelsinn des Wortes« (S. 124). Und Woermann denkt an die Zeit voraus, in der »die dualistische Weltanschauung, mit der die jüngste Zeit sich brüstet, einmal wieder einer einheitlicheren Platz gemacht haben wird ...« (S. 227).

Dem Text — der nicht ganz frei ist von Druckfehlern (S. 22 z. B.; S. 109 ist der Name des Münchner Hildebrand irrtümlich mit dt geschrieben) — ist das Bildnis des jeweiligen Verfassers beigegeben. Da fällt es auf, so gut die Lichtbilder etwa von Gurlitt, Schlosser, Strzygowski sind, daß nur in einem Fall das Werk eines Künstlers zur Verfügung stand. Man vermißt gerade da den Beweis der lebendig-persönlichen Beziehung zur lebenden Kunst. Oder liegt es an den Künstlern?

München. Georg Schwaiger.

W. Fritzsche, Soziologie der Kunst. Staatsverlag 1927 (Russisch; ins Japanische übersetzt).

Bei dem europäischen Leser ist ein großes Interesse für die russische Kunst und Kunstwissenschaft vorauszusetzen. Die soziale und politische Ordnung ist in Osteuropa gründlich umgestaltet worden, und darum ist jeder Westeuropäer begierig zu erfahren, ob dadurch soziale Werte, wie Kunst und Kunstwissenschaft, nicht etwa gelitten haben, oder vielleicht sogar zugrunde gegangen sind. Bekanntlich hat einmal ein deutscher Dichter folgende Befürchtung ausgesprochen: »Wenn alle Hände arbeiten müssen, wer wird die Lilien pflegen?« Das gegenwärtige Rußland, in dem die Arbeiter und Bauern die Macht haben, scheint mir ein Beweis dafür, daß diese Furcht grundlos ist. Denn im neuen Rußland werden Kunst und Kunstwissenschaft sorgfältig gepflegt. Auch Hegels Satz, daß die Kunstwissenschaft erst blühen kann, wenn die Kunst verblüht ist, wird durch die Erfahrungen in Rußland widerlegt.

Eine Reihe von Anstalten zur Erforschung der Kunst sind während der letzten 10 Jahre gegründet worden: ein wissenschaftliches Institut für Soziologie und Archäologie, sowie ein Institut für Literatur und Sprache in Moskau, eine Abteilung der kommunistischen Akademie in Moskau für Erforschung der Literatur und Kunst; die staatliche Akademie für Kunstwissenschaft und der Staatsverlag geben eine literaturwissenschaftliche Enzyklopädie heraus; das vor 15 Jahren in Leningrad von dem Grafen Lubow gegründete Institut für Kunstwissenschaft ist nicht bloß ausgezeichnet erhalten, sondern auch vielfach erweitert worden. Ebenso liegt bereits eine ganze Anzahl neuer russischer kunstwissenschaftlicher Bücher vor. In erster Linie erfordert das bahnbrechende Buch von Professor Fritzsche: »Soziologie der Kunst« das größte Interesse. Der Verfasser begnügt sich nicht mit den kunstwissenschaftlichen Kategorien: Zeitstil, Volksstil, Rassenstil; ihn befriedigen auch die Prinzipien, die Wölfflin, Riegl usw. aufgestellt haben, nicht. Er verneint keine von den erwähnten Errungenschaften der europäischen und besonders der deutschen Kunstwissenschaft. Er versucht aber, die immanente Gesetzmäßigkeit der Kunst an die wechselnde Verfassung der Gesellschaft anzuknüpfen. Er bemüht sich, eine Erkenntnistheorie für die konkrete Kunstwissenschaft von einer neuen Seite, und zwar von der soziologischen her, zu schaffen. Die Entstehung, die Blüte und der Verfall irgend eines Stils, die Herrschaft der Statik und der Dynamik in der Kunst, die Vorliebe

für helle oder dunkle Farben, für zwei- oder dreidimensionale Raumbildung — alles wird durch verschiedene soziale Bedingungen bestimmt. Das bekannte Schema von Cohn-Wiener, wonach in der Architektur stets zwei Stile aufeinander folgen, nämlich der konstruktive auf den destruktiven, erhält bei unserem Autor eine bestimmte soziologische Begründung. Der konstruktive Stil ist Ausdruck der Lebenskraft einer Klasse, die einen aktiven Aufbau schafft und sich im Aufstieg befindet. Der destruktive Stil ist das Merkmal einer Klasse, die ein passives genießendes Schlaraffenleben führt und sich im Abstieg befindet. Der lineare und malerische Stil in der Malerei sind denselben Gesetzen unterworfen. Der symbolisch-idealistische und der realistische Stil — wie Verworn unterschieden hatte — entsprechen verschiedenen sozialen Schichtungen: der erste den feudalen Wirtschaftsformen, der zweite der kapitalistischen Gesellschaftsordnung.

Die Behauptung Taines, daß das Kunstempfinden einer Zeit abwechselnd in Skulptur, Architektur, Theater, Musik zum Ausdruck gelangt und daß innerhalb einer Periode je eine dieser Künste die Herrschaft gewinnt, wird von unserem Autor wesentlich verändert. Zunächst glaubt er in Übereinstimmung mit Hegel, daß die Architektur eher als alle anderen Künste zur Herrschaft kam. Die Architektur (als Tempelbau) entstand nach Professor Fritzsche aus den Bedürfnissen einer Ackerbauwirtschaft; in anderen Gesellschaftsverfassungen bestand sie zwar weiter, trat aber in den Hintergrund. Der Feudalismus neigt dazu, der Skulptur die herrschende Stellung einzuräumen. In der bürgerlichen Gesellschaft gedeiht vor allem die Malerei; denn besser als in den übrigen Raumkünsten vermag in ihr der Künstler seine individuelle Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, und deutlicher und mannigfaltiger spiegelt sich in ihr die äußere Welt ab. Sie gestattet eine der Wirklichkeit nahekommende Wiedergabe der Gegenstände, die für den menschlichen Gebrauch eine Rolle spielen; und das ist wichtig; denn bekanntlich erlangen solche Dinge in der bürgerlichen Gesellschaft einen besonderen Wert. Auch die Probleme der Bewegung und der Perspektive, des Lichts, der Farbe in der Kunst werden durch Fritzsche soziologisch behandelt. Die Bewegung in der Kunst und das räumliche Weltbild kommen in der Malerei zum Ausdruck, wenn das gesellschaftliche Leben von Bewegung erfüllt ist und wenn die Betrachtung der äußeren Welt den Horizont der Menschen erweitert. Lösen Handel und Austausch die Naturalwirtschaft ab, so verlieren der frontale Stil in der Plastik und die ruhigen Formen in der Malerei und Architektur ihren ästhetischen Wert. Wenn große Wanderungen die Menschen durch die weite Welt treiben, so ergreift den Künstler die Vorliebe zur Tiefe, zur Perspektive; die zweidimensionale Leinwand bekommt scheinbar eine dritte Dimension. Das Problem des Lichts zieht die Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich, sobald die Technik der industriellen Epoche das Licht in die Straßen und in die Wohnungen bringt. Und das Helldunkel beginnt in der Malerei, wenn die Gegensätze, die Kontraste des gesellschaftlichen Lebens in die Erscheinung treten.

Ein besonders interessantes Kapitel des Buches von Professor Fritzsche bildet die »Soziologie der Farben«. Verschiedene Arten der Malerei — die Fresken, die Staffeleibilder — fordern verschiedene Farben; auch hierfür sind soziale Ursachen bestimmend. Für die Kirche und den Palast sind Fresken, jedenfalls große Bilder notwendig; für eine bürgerliche Wohnung genügt kleines Format. Der Bestimmung der Bilder entsprechen die Farben. Ribeira malt für die Kirchen Bilder in dunklen Farben, Velasquez schmückt die königlichen Gemächer mit hellfarbigen Gemälden. Die leuchtenden Farben bei Rubens entstammen der Lebensfreude der flämischen Aristokratie des 17. Jahrhunderts. Der dunkle Ton der Bauernbilder der Brüder Lenain im 17. Jahrhundert und der Bilder von Antigna, Jeanron, Tassaret im 19. Jahr-

hundert beruht auf der aussichtslosen und bedrückenden Lage der betreffenden Klassen.

Die Entstehung, die Blüte, der Verfall der verschiedenen Arten der Kunst: des Porträts, des Stillebens, der Landschaft, des Sittenbildes sind ebenfalls von sozialen Bedingungen bestimmt. Es läßt sich ferner beweisen, daß auch die Herrschaft des einen oder anderen Stoffgebietes in der Malerei: Tier, Mensch, der Nackte, der Bekleidete, der Arbeitende, der Fürst, das Kind usw., nicht nur durch Temperament und persönliche Umstände des Künstlers, sondern in weitem Umfange durch soziale Ursachen bedingt sind.

Endlich zeigt der Verfasser, wie sich die soziale Bedeutung und Funktion der Kunst gleichzeitig mit der Organisation der Gesellschaft ändert. In der primitiven Gesellschaft dient die Kunst der Magie, in der feudalen Gesellschaft hat sie religiöse Zwecke, in der bürgerlichen — während ihres Aufstieges — hat sie Erziehungstendenzen, moralische oder politische; diese Tendenzen schwinden, sobald die bürgerliche Klasse zur Herrschaft gelangt und in Verfall gerät; sie machen dann einer sogenannten »reinen« — hedonistischen — Kunst Platz.

In einem umfassenden Schema hat der Verfasser zu zeigen unternommen, daß der Stil, die Gattungen, die Motive der Kunst in engem Zusammenhang mit der wirtschaftlichen und sozialen Entwicklung stehen; daß ähnliche Gesellschaftsformen ähnliche — wenn auch nicht gleiche — Kunstformen erzeugen, obwohl Rasse und Klima andere waren; daß die Kunst ein soziales Phänomen ist und die Kunstgeschichte nur soziologisch aufgebaut werden kann.

Moskau. Lia Siweltchinski.

Franz Koch, Goethe und Plotin. Verlag J. J. Weber, Leipzig 1925. 263 S.

Eine fruchtbare Arbeit, vorhandene Ansätze glücklich weiterführend und selbst voller Keime. In zunehmendem Maße ist sich die neuere Forschung des Anteils, der dem Neuplatonismus bei der Reifung des geistigen, im besonderen literarischen Lebens Deutschlands im 18. Jahrhundert zugefallen war, bewußt geworden. Von Burdachs Akademieschrift »Faust und Moses« über K. P. Hasses Andeutungen in seinem Buch »Von Plotin zu Goethe« und Weisers klärende Shaftesburyschrift zu Nadlers Auswertungen für das Verständnis deutscher Klassik und Romantik gewinnt das Problem ständig an Bildschärfe. Nun setzt es Koch entschlossen in die Mitte des Blickfeldes und sucht von hier aus das 18. Jahrhundert und seinen größten Repräsentanten zu deuten.

Das Problem zwingt dem Verfasser eine gewisse Abstraktion auf. Er entschließt sich, die vermittelnden Glieder zwischen den beiden Polen weitestgehend auszuschalten, gleichsam durchsichtig zu machen und so den »Archetypus« möglichst unmittelbar mit seinem späten Folger zu verknüpfen. Koch scheint die Gefahr zu fühlen, die hierin liegt, ohne ihr aus dem Wege gehen zu können. Es liegt eben so, daß sich in der Geschichte des menschlichen Geistes eine Entwicklungsreihe von solchen Ausmaßen nicht einfach eliminieren läßt, wenn man mehr anstrebt als eine Vergleichung einfachster Grundlinien, was der Verfasser natürlich tut. Zwischenglieder — wenn man diesen Ausdruck überhaupt gelten lassen will — wie die deutsche Mystik, Bruno, Spinoza, Leibniz, Shaftesbury, Herder, um nur einige zu nennen, lassen sich in ihrer Bedeutung für Goethe und sein Jahrhundert nicht einfach mit den Worten umschreiben, daß sie »doch alle irgendwie Kinder seines (Plotinischen) Geistes« seien, sondern stellen Transformatoren von so umrüttelnder Wirkung dar, daß bei dieser Art der Betrachtung, dieser Überdeutlichung und Verdichtung des Verbindungsnetzes die Fäden, welche die historisch oder systematisch

zu begreifenden Parallelen verknüpfen sollen, notwendig vielfach abreißen oder sich verwirren müssen, so daß aus gesetzlichem Verständnis Willkür wird und nur scheinbar oder äußerlich Zusammengehöriges unter Nichtberücksichtigung der völlig veränderten Funktion noch verglichen wird.

Dieses Bestreben nach möglichster Rationalisierung des Verhältnisses Plotin-Goethe läßt den Verfasser nun natürlich größtes Gewicht auf Goethes unmittelbare Kenntnis Plotins legen. Er weitet in diesem Sinne, um nur von der Hauptsache zu reden, die doch wohl recht dürftige Beschäftigung Goethes mit dem großen Alexandriner nach Kräften aus, sucht aus einer Variante in »Dichtung und Wahrheit« früheste Plotinstudien zu erschließen, ohne aber, wenigstens für meine Auffassung, wirklich Durchschlagendes für seine Ansicht beizubringen.

Daß Goethe als Repräsentant der neuplatonischen Wirkungen auf das deutsche 18. Jahrhundert gewählt wird, ist aus seiner Bedeutung als künstlerische Potenz und Vereiniger der gesamten Kultur seiner Zeit gewiß ohne weiteres verständlich. Und doch steht dem, wenn man eben von Wirkungen reden will, ein Bedenken entgegen: Das ist das Organisierte und Organisierende seiner Gestalt. Selbst wirkliche Einflüsse sind so unlöslich seiner Persönlichkeit eingeschmolzen, daß bekanntlich wenige Aufgaben so schwer sind wie die aufzuzeigen, was Goethe von außen her gekommen ist. So wirkt auch in dieser Arbeit die Beschäftigung mit Goethe, bei der gewiß des Interessanten und Bedeutenden genug herauskommt, immer wieder wie das Plotinische Prinzip des schaffenden Spiegels: Von Goethe aus ergießen sich unaufhörlich in der Rückschau wertvolle Blicke auf andere Persönlichkeiten, deren Analysierung und Inbeziehungsetzung leichter zu unternehmen ist als bei jenem. Man kann dieses Vorgehen geradezu als eine latente Methode des Buches bezeichnen. So kommt es zu ausgezeichneten Bemerkungen über Leibniz, Shaftesbury, K. P. Moritz und Herder. Noch ein anderes und Letztes ist es, was, ebenfalls mit der eminent aufbauenden und organisierenden Kraft Goethes zusammenhängend, bei seiner Einbeziehung in ähnliche Fragen immer zur Vorsicht mahnt. Wie weit liegt doch Selbstschöpfung vor? Der möglichen Wurzeln für eine Anschauung der Welt sind immer nur ganz wenige. So mußten auch immer wieder ähnlich fundierte Systeme entstehen, selbst wenn sie in keiner Verbindung miteinander standen. Nicht nur die Gesamtkulturen der Menschheit, auch alle Einzelgebiete, auf denen sich menschlicher Geist zu betätigen pflegt, gehören in den Bereich der Konvergenzerscheinungen. War nun in Goethe, gleichviel woher, eine solche Wurzel aufgegangen, so trieb sie Blätter und Blüten, wie es ihrer Art zukam. Der Verfasser betont selbst des öfteren — ähnliches gilt ja auch etwa für Schelling — wie stark infolge der gemeinsamen künstlerischen Organisation die Parallelität der beiden hier betrachteten Naturen sich auswirken mußte. Auch von hier aus gesehen, müssen da so runde Behauptungen wie diese: »Man kann das, was man Goethes Pantheismus genannt hat, ruhig bis auf Plotin zurückführen . . .«, bedenklich stimmen, Bedenken, die durch das folgende Zugeständnis entgegenkommender Anlagen eher noch gesteigert werden. Um nur noch eine Einzelheit dieser Art anzufügen, wäre die Erörterung der Möglichkeit, daß der »Fischer« einen Schluß auf vorangegangene Plotinlektüre erlaube, auch besser unterblieben. Hier hat doch der Zwang des Themas dem vielfach bewiesenen Feingefühl für die Bedingtheiten des Dichters einen Streich gespielt.

Und gleichwohl ein fruchtbares Buch! Schon bei der Durchsicht der Kapitelüberschriften sieht man es. Das bisher höchstens vom ästhetischen Standpunkt etwas näher beleuchtete Thema »in seiner ganzen beziehungsreichen Tiefe zu erfassen«, das ist Kochs Unternehmung. Nachdem er in zwei Kapiteln das System Plotins

und Einflüsse auf Goethe behandelt hat, bringt das dritte, »Parallelismus im Ganzen« betitelt, unter der Beleuchtung Plotins eine gründliche Abwägung der Bedeutung, die Erfahrung und Geist im Denken und Schaffen Goethes besitzen. Zutreffend führt es aus, daß »Goethe als Augenmenschen zu feiern« »nur halbe Wahrheit« sei. Die Beziehung der beiden Elemente ist in der Tat die, daß Goethe »sich als beschauender Mensch einen Stockrealisten, dagegen bei jeder Art von Tätigkeit, also auch künstlerischer, vollkommen ideal nennen« konnte. Empirie und Geist, oder »sinnliche Apperzeption und die sich rein im Geistigen vollziehende Enträtselung des als Symbol erkannten sinnlich Gegebenen« machen eben das Wesen des künstlerischen Menschen aus. Auf dieses immer als Eigentliches, letzthin Verursachendes im Hintergrund stehende Künstlertum laufen alle die Anschauungen hinaus, die als denen Plotins parallel aufgewiesen werden: Vom Gesetze der Polarität, der Kontinuität, zugehörend dem umfassenden Bekenntnis zum Organismusgedanken. Sehr bemüht sich Koch um das uralte mystische Symbol des »Schaffenden Spiegels«, der empfangend produzierenden Kraft. Die Weiterleitung dieses bedeutenden Symbols wird aufmerksam verfolgt, und gute Worte fallen dabei etwa über Goethes Verhältnis zu Leibniz. An Hand des Spiegelsymbols wird Fausts Entwicklungsgang charakterisiert: Einstrahlung, Ausstrahlung, schließlich Hohlspiegelung. Es wird dabei recht wahrscheinlich gemacht, daß der Einleitungsmonolog des 2. Teils sich an Gedanken und Situation aus dem 8. Buch der 5. Enneade Plotins anlehnt, dessen erstes Kapitel Goethe bei seiner Lektüre im Jahre 1805 übersetzt hatte. Bestätigt sich dies, so würde wohl Burdachs Zusammenrückung mit Motiven der Mosessage, die ihn bestimmt, den Monolog schon 1797 entstehen zu lassen, überflüssig. Dem Spiegelsymbol werden nun Goethes Anschauungen vom Typus, vom Urphänomen und schließlich auch vom symbolischen Fall als verwandt an die Seite gestellt, wobei sich der bedeutsame Unterschied gegenüber dem Begriff der starren Ideen Platos, die, Plotin folgend, gleichsam biologisch umgedeutet werden, herausschält. Hier ist es mir nun durchaus fraglich, ob die mit Aufbietung von viel Scharfsinn gezogenen Verbindungslinien die aufgewandte Mühe wirklich lohnen. Mag man die Spiegelungsvorstellung Plotins schließlich als Prototyp ansprechen, Goethes hierhergezogene Ideen sind aus anderen, ästhetisch gerichteten Bedürfnissen entstanden, und so hat ihre Funktion mit der wesentlich kosmologischen des Spiegels im Plotinischen Stufensystem realiter so gut wie nichts mehr gemein. Starkes Interesse verdient das Kapitel »Innere Form«. Wie adäquat die Ästhetik Plotins dem germanischen Formgefühl ist, wird hier überzeugend nachgewiesen, Plotin mit seinem ἔνδον εἶδος auf den Spuren Walzels als der erste konsequente Vertreter eines Kunstwillens gesehen, der die reine Naturnachahmung aufgibt und die Bedeutung des autochthonen Geistes hervorhebt. Fehlt bei Plotin auch im einzelnen noch eine Bestimmung des technischen Ausdrucks der inneren Form, so kommt doch auch hier wieder das organisch-dynamische Moment zur Erscheinung, das allerdings Goethe ganz gemäß ist, wenn Plotin sagt: »Die Schönheit besteht vielmehr in dem, was an der Symmetrie hervorstrahlt, als in der Symmetrie selbst.« Wie moderner Individualismus muten ebenfalls Plotins Wertlegung auf »Schöpfungsgenuß von innen« oder die Ansehung des Kunstgenusses als eines bewegten Vorganges an. Im folgenden Kapitel, »Dämon, Freiheit und Unsterblichkeit«, beschäftigt sich der Verfasser — hier geht er ganz selbständig vor — mit der ethisch-religiösen Seite seines Problems und sucht auch hier die Goethischen und Plotinischen Ansichten zu einer weitgreifenden Deckung zu bringen. Er muß aber gleich im Anfang die umgekehrte Wertung des Guten und des Schönen zugestehen. Für Goethe kann sich eben das Sittlich-Höchste nur im Sinnlich-Höchsten verkörpern,

eine Verschiedenheit gegenüber Plotin, die das Intervall eben dieser anderthalb Jahrtausende mit einem Schlage verdeutlicht. Ein großer Teil der Übereinstimmungen auf diesem Gebiete beruht überhaupt auf der Grundtatsache monistischer Haltung beider Denker. Wenn auch für das Zweiseelentum Goethes wieder Plotins Spiegelgleichnis herangezogen wird, das die Wendung nach oben und unten in sich schließt, so springt hier die funktionelle Unvergleichbarkeit noch stärker ins Auge als auf ästhetischem Gebiete. Was bei Plotin im Grunde kosmologische Spekulation bleibt, ist bei Goethe tiefstes tragisches Erlebnis des modernen, differenzierten Menschen. Hier bleibt eigentlich nur noch ein leeres Formales zum Vergleich übrig, der darum aufschlußlos bleibt. Daß sich beide Geister dagegen im Begreifen der Freiheit treffen, wird ohne weiteres zuzugeben sein. Plotins Vergleich des Menschen mit dem Schauspieler, der eine übertragene Rolle nach Kräften auszugestalten hat, trifft im wesentlichen Goethes Anschauung. Es zeigt sich hier wieder, daß sich Abwandlung auf ethischem Gebiete in den Spitzen seiner Vertreter — wenigstens im abendländischen Kulturkreis — auch im Laufe von Jahrtausenden in beschränkterem Rahmen hält als an irgend einer anderen Stelle menschlichen Geisteslebens. Für Goethes Dämonologie wiederum braucht kaum Plotin herangezogen zu werden, und wenn zur Erklärung Luzifers wieder das Spiegelgleichnis herhalten muß, so spricht die thematische Befangenheit doch gar zu deutlich. Was den Seelenwanderungs- und Rückerinnerungsglauben betrifft, der ja ein durchgehendes Motiv der Generationen von Klopstock bis Hölderlin und Brentano darstellt, so hat ihn freilich auch Plotin — natürlich nicht in der bezeichnenden Anwendung auf die Verbundenheit mit der Geliebten — aber wie viele seiner Vorgänger und Nachfolger haben sie ebenfalls, diese uralte Tradition menschlicher Sehnsucht?

Unter Benutzung reichen Materials, von dem die Anmerkungen zeugen, hat Koch zwei Zeitalter in aussichtsreiche Parallele gestellt, deren Beziehung auch Goethe fühlte. Unbestritten bleiben sollen vielfache, wenn auch sehr verästelte und sonst modifizierte Verbindungslinien, doch sind, um das Bild in seiner wirklichen Tiefe erscheinen zu lassen, die das Wesen verändernden Abweichungen, die der Verfasser doch vielfach zu nebenher oder gar nicht behandelt, scharf zu beleuchten: Der große Dichter, der ästhetisch begründete Mensch steht hier gegen den großen Systematiker mit immer noch letzten ethischen Zielen. So protestiert Goethe, wie Koch selbst hervorhebt, in einem Zusatz zu seinem Übersetzungsbruchstück gegen die zuweit gehende Vereinheitlichung und Spiritualisierung. Wenn die kosmogonische Reihe schaffender Spiegel bei Plotin auch lose Berührungen mit dem von Goethe aufgesuchten Typus oder der Urpflanze hat, so unterschätzt der Verfasser doch vor allem die Bedeutung der verschiedenen Wegrichtung. Goethe geht *eo ipso* von unten, vom einzelnen aus, um zum Typus zu gelangen, mag er diesen auch schon irgendwie als immanent begreifen; Plotin kommt von oben, vom schaffenden Prinzip her, das am Anfang seines Denkens und seiner Intuition steht, und konstruiert von hier aus die Welt. Daß Goethes Naturanschauung im tiefsten Grunde nicht kosmogonisch ist, mag man beispielhaft daraus erkennen, daß er den Plan eines kosmogonischen Epos an Schelling abtritt. Daß man im übrigen bei Plotin kaum von einem dynamischen Pantheismus wird sprechen können, wie Hasse und andere tun, scheint dem Verfasser selbst einzuleuchten. Auf ethischem Gebiete bedeutet es ebenfalls eine nicht größer zu denkende Kluft, daß Goethe mit entschlossener Bindung an die Materie die *vita activa* in den Mittelpunkt stellt, während Plotin diese geradezu als unheilvoll ansieht und in einsamer Kontemplation den Heilsweg sucht. Die schaffende Tätigkeit, die er freilich, wie Koch hervorhebt, in seinem System nicht missen kann, erhält eine ganz andere Bedeutung und Wertung.

Das Verdienst des vorliegenden Buches sehe ich vor allem darin: Es weist von seinem Gesichtspunkt aus in exakter Forschung die ungeheure Lebensenergie nach, die in den mystischen Spekulationen von der Art der Plotinischen steckt, zeigt sie in transzendental gestimmten Epochen immer wieder mächtig, sei es, daß sie aus ihren verborgenen Kanälen wieder ans Licht steigen, oder daß sie neu und unvermittelt ähnlich empfangen werden. Es macht besonders für das Geistesleben des 18. Jahrhunderts und der deutschen Klassik, mit Goethe im Mittelpunkt, dessen vielfach gepflogene einseitige Betrachtung mehrfach revidiert werden kann, die Getränktheit mit uralter, immer wiederkehrender irrationaler Weltschau deutlich. Und damit streift es mit einem Scheine ein anderes Thema, dem sich heute immer mehr die Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft zuwendet: Auch dieses Buch ist ein Wegbereiter der Erkenntnis, der Korff tatkräftig die Bahn eröffnet hat, daß deutsche Klassik und deutsche Romantik, unbeschadet aller festzuhaltenden Unterschiede der Lebensrichtung, wesentliche geistige Grundlagen gemeinsam haben.

Berlin. Felix Scholz.

Franz Koch, Schillers philosophische Schriften und Plotin. Leipzig, J. J. Weber, 1926.

Die kleine Schrift betrachtet sich selbst als Ergänzung zu der kürzlich erschienenen größeren Arbeit über »Goethe und Plotin«. Erst im Zusammenhang mit dieser wird auch ihr Wert recht deutlich. Zeigt die eine, wie der sinnenfromme Goethe in der Vorstellung des organischen Werdens überhaupt, speziell des Kunstwerks mit Plotin zusammentrifft, so die neuere, daß auch Schiller, wenn ihm in seinen ästhetischen Schriften die »Freiheit« als allgemeiner Grundbegriff der verkörperten Schönheit gilt, die schließlich selbst wieder zu einem Symbol höherer sittlicher Schönheit herabsinkt, sich auf jenen berufen könnte. Könnte freilich. Weiter möchte ich nicht gehen. Denn so sehr zugegeben werden muß, daß auch Schillers Denken nicht ausschließlich an Kants Dualismus orientiert ist, sondern Elemente mystischer Richtungen von Jugend an aufgenommen hat, die zum Teil durch Herders dynamistische Naturanschauung vermittelt oder bestärkt werden, so bedenklich stimmt doch wieder der sich andeutende Versuch, Schiller dem hellenistischen Ägypter unmittelbar zu verpflichten. Hier gelten die gleichen Einwürfe, die ich bei der Besprechung des größeren Werkes (vgl. S. 233) gemacht habe. Das auch vom Verfasser zitierte Wort Jacobis über die sonderbare Ähnlichkeit menschlicher Gedanken und Vorstellungen: »Alle diese Leute haben einen gewissen Tiefsinn — der sie tiefsinnig macht und sie ungefähr dasselbe finden läßt«, enthält doch mehr psychologische Realität, als es der Verfasser in der Tat zugesteht. Auf der anderen Seite müßten angedeutete Unterschiede in den Resultaten der Ästhetik Schillers und Plotins viel deutlicher kenntlich gemacht werden, wenn ein objektives Bild entstehen soll. Der Nachweis einer direkten Verbundenheit Schillers mit mystischen Gedankengängen, mit Leibniz ferner und Herder — wobei R. Sommers Thesen gestützt werden — das hierbei zutage tretende Weiterwirken neuplatonischer Gedanken durch hundert Verwandlungen hindurch, all das ist schon bedeutsam genug. Wie sehr Schiller und Goethe im Ziel zusammentreffen, wie Schiller in der Forderung wenigstens des Unendlichen mit der Romantik zusammentrifft, wird in knappen Sätzen gestreift, ohne daß auf dem beschränkten Raum Gelegenheit wäre, etwa diesem letzten, sehr interessanten Problem weiter nachzuspüren. Man hat doch den Gesamteindruck, daß auf 80 Seiten eine genügende Beleuchtung der besonders schwierigen Situation Schillers kaum erfolgen kann.

Berlin. Felix Scholz.

Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung. I. Marburg, Elwert, 1927. XX, 513 S. RM. 20.—

In erfreulicher Weise mehren sich seit längerer Zeit der dichterischen Sprache, dem Sprachkörperlichen in der Dichtung gewidmete Untersuchungen. So liegt es für die Wissenschaft wenigstens weit zurück, an die Dichtung in erster Linie Stofffragen zu richten und in der sprachlichen Einkleidung nur ein schmuckhaftes Vermittlungsmittel zu sehen, wenngleich noch sonst weiteste Kreise — man denke nur an die aus solchem Mißverstand geborene Unsitte der Verfilmungen von Dichtwerken! — unentwegt diesem Irrtum anhängen. Innerhalb des dem Sprachkörper der Dichtung und seinen dynamischen Wirkungen zugewandten Schrifttums wird Pongs' »Bild in der Dichtung«, von dem vorläufig der erste Band vorliegt, stets einen Markstein bedeuten. Mit bewundernswertem Aufgebot an geschichtlichem Überblick und systematischem wie ästhetischem Eindringen ist hier ein Werk gestaltet, wie es im Umkreis ähnlich gerichteter Schriften seinesgleichen sucht.

Pongs beleuchtet mit feinfühligem Verständnis für alle ihre dynamischen Werte die verschiedenen Fragenkomplexe der Sprache überhaupt, der dichterischen Sprache im besonderen und vornehmlich der metaphorischen Sprache. Dabei wirft er oft wertvolle Rückblicke auf die geschichtliche Entwicklung von Wortbedeutungen. Nach Abschnitten über vorsprachliche Stufen des Ausdrucks (Gebärde, Ornament, Rhythmus) und Ursprung der Sprache, wo er kurz über die hauptsächlichsten bestehenden Theorien berichtet und sich im einzelnen mit Streitfragen auseinandersetzt [1]), kommt Pongs zur »Sprache als Schöpfung«, seinem eigentlichen Thema. Hier nun wird nach einigen allgemeinen Betrachtungen die bildliche Sprache des Dichters: Gleichnis, Bild und Metapher, intensivsten Beleuchtungen unterworfen. Zu einigem Einblick mögen Unterabschnitte wie: das »objektive oder welthaltige«, »subjektive oder ichhaltige«, »momentane oder dinghaltige« Gleichnis, die »mythische« und »magische und mystische« Metapher mit »Schwellformen« und »Randformen« (des deutschen Barock, expressionistische, impressionistische Randformen) aufgeführt werden. Man wird kaum irgendwo derartig feinsinnige und treffende Beobachtungen finden, wie sie Pongs in diesen Abschnitten anstellt. Unterstützt werden die gesamten Ausführungen durch außerordentlich zahlreich eingestreute Beispiele aus alt- und mittelhochdeutschen Dichtungen, aus Dante, Klopstock, Bürger, Goethe, Schiller, Hölderlin bis hin zu George, Rilke, Werfel, Becher sowie durch einen umfangreichen Apparat (48 Seiten) von Anmerkungen und Hinweisen.

Gegenüber solcher Masse höchst wertvoller Einzelbeobachtungen in Verbindung mit ebenso klar gesehenen Entwicklungs- und Gruppierungstendenzen verstummen billig einzelne Auffassungs- und Deutungsverschiedenheiten. Wenn ich dennoch einigen Bedenken Raum gebe, so sind das solche, die das System dichterischer Bildverwendungen, wie es im Mittelpunkt von Pongs' Ausführungen steht, garnicht berühren. Sie betreffen vielmehr gewisse Beziehungen, wesentlich philosophischer Art, deren Bündigkeit bezweifelt werden muß. Pongs stellt eingangs einen Gegensatz auf zwischen griechischer und deutscher Sonderart. »Wenn der Grieche jenes sprachbildende Phänomen [die Metapher] erfaßt als ein ‚Herübertragen' vom einen zum andern nach der Ähnlichkeit, so setzt er voraus, daß die Dinge als ähnliche da sind und die sprachbildende Tätigkeit allein besteht in einem ‚Zwischenhertragen zwischen', in einem Auffinden und in Beziehungbringen vorgegebener Ähnlichkeiten. Es weist auf eine Anschauung von der Welt, für die das Sein der Dinge das

[1]) Hierbei muß ich bedauernd erwähnen, daß Ernst Cassirer fast durchweg als Cassierer geschrieben ist.



schlechthin Wirkliche ist und das Tun des Menschen nur Beziehungen des Seins aufdecken kann« (3). Demgegenüber steht ihm — Pongs schließt sich hier Nietzsche an — als deutsche Sonderart »unbegrenzte Herrschaft des schöpferischerkennenden Selbst über die Sprache« (20). »Es ist der Triumph des auf sich zurückgeworfenen Ich, der heroischen Einsamkeit, die keiner im Stoff sich bietenden Beruhigung weicht, die all ihr Gesetz nur erkennt im Wie« (19/20). Hierzu ist zu bemerken, daß keineswegs nur für griechische Sonderart kennzeichnend ist[1]), vielmehr für das Wesen jeder wissenschaftlichen Philosophie grundlegend sein muß jene »Anschauung von der Welt, für die das Sein der Dinge das schlechthin Wirkliche ist und das Tun des Menschen nur Beziehungen des Seins aufdecken kann«. Jede Philosophie, die diesen Leitsatz aus den Augen verliert, verirrt sich unvermeidlich in ein Meer richtungloser Phantasmen.

In Wahrheit aber ist — trotz Pongs — mit diesem wissenschaftlich philosophischen Leitsatz auch jede Deutung des Metaphorischen wohl zu vereinen. Denn welche Art von dichterischer Metapher, Bild, Gleichnis man auch ins Auge fassen mag, anwendbar werden sie allemal erst dadurch, daß in ihnen in Beziehung zu dem Gegebenen, auf das sie angewandt werden, sachlich eine Anwendbarkeit vorliegt. Vergleichbarkeit wie Ähnlichkeit oder Beziehung überhaupt kann selbstverständlich nur dann und dort von Bewußtseinswesen festgestellt werden, wann und wo Vergleichbarkeit, Ähnlichkeit, Beziehung in den sachlichen Gegebenheiten vorliegen. Allerdings also sind die Dinge »als ähnliche da«, ehe sie »ähnlich gefunden« werden! Ich kann zwei Dinge ähnlich finden nur wenn und weil sie eben »ähnlich findbar«, d. h. sachlich ähnlich sind. Ob überhaupt und wann und wie ich das feststelle, ist dabei sachlich ganz unbeträchtlich — denn die sachliche Tatsache besteht auch ohnedies —, wenn auch in anderem Zusammenhange die Tatsache und die Art und Weise solcher Feststellung und besonders deren Verlautbarung höchst wichtig und neuartig sein kann. Dieselbe Sachgebundenheit gilt ungeschmälert von jeglichem »Bild« (Metapher, Gleichnis). Wie individuell und originell der Dichter auch ein »Bild« verwenden mag, wäre seine Verwendbarkeit nicht in der Sache gegeben, so wäre sie garnicht möglich, wäre sie sinnlos, weil beziehungslos, wäre es überhaupt kein »Bild«. Niemand erfindet Bilder, sondern er findet sie und kann sie finden, weil sie eben vorfindbar, d. h. sachlich möglich sind.

Ist solche sachlich restlose Gebundenheit jedes »Bildes« in der Dichtung von griechischer und deutscher Sonderart und ihrer Verschiedenheit völlig unabhängig, weil sachlich in jedem Fall einfach notwendig, so ist dem Verfasser ohne weiteres einzuräumen, daß die Verwendungsweise von dichterischen »Bildern« natürlich sehr verschieden, und wohl auch in griechischer und deutscher Sonderart verschieden, sein kann. Und daran ist Pongs auch wesentlich gelegen. Was er irrtümlich für den sachlich vorhandenen, vorfindbaren Sinn von Metapher, Bild, Gleichnis fordert: »Sprachschöpfertum«, das hat wohl Berechtigung für den Sinn ihrer jeweiligen Verwendung. Freilich kann im Hinblick auf die eben entwickelte Tatsachenbedingtheit — Finden, nicht Erfinden von »Bildern« — dem »schöpferisch« dabei nur der uneigentliche Sinn einer besonderen Eigenart der einzelnen bildlichen Dichtersprache zukommen, wäre doch nach dem oben Entwickelten »schöpferische« Metaphorik, »schöpferische« Gleichnissprache im strengen Wortsinn ebenso ein Widerspruch in sich, wie es aus den gleichen Gründen »schöpferische Erkenntnis« ist. Daß in der dichterischen Anwendung der Bildsprache nun unendlich verschiedene, mehr an der

[1]) Im übrigen scheint es mir noch zweifelhaft, ob die griechischen Denker in ihrer Allgemeinheit überhaupt derart seinsgebunden vorgingen.



Sache haftende, mehr persönlichkeitsgenährte, nahe- und fernerliegende oder, um mit Pongs zu reden, magische, mystische, mythische, expressionistische und impressionistische und noch viele andersartigen Möglichkeiten bestehen, ist selbstverständlich und wird in Pongs' Buch auch mit bestem Gelingen entwickelt.

Für sachlich nicht bedingt halte ich schließlich auch die Parallele, in die Pongs die Metaphern- oder Gleichnisbildung (»Entdecken von Verhältnisbeziehungen zwischen Elementen« (150), zur Sprachbildung überhaupt (»auf Grund einer Ähnlichkeit zwischen Lautlichem und Dinglichem« (150), stellt. Meines Erachtens sind beides ganz unvergleichbare Vorgänge. Beim dichterischen »Bild« ist, wie ich oben ausführte, ohne Rücksicht auf das jeweilige Wie seiner Verwendung, Grundbedingung in jedem Fall die einfach in den Sachgegebenheiten vorliegende Entsprechung, bei der Sprachbildung überhaupt dagegen vermag man solch sachliche Grundlage schlechterdings nicht aufzufinden. Denn die von Pongs angeführte »Ähnlichkeit zwischen Lautlichem und Dinglichem« läßt sich doch wohl nur in verschwindend wenigen Fällen glaubhaft machen, während der Sprachentstehungsvorgang als solcher — nicht Entstehung des Sprechens des einzelnen Menschen, sondern Entstehung der Sprache selbst — doch noch gar sehr geheimnisvoll ist.

Wie ich schon erwähnte, berühren diese Bedenken nicht den Hauptwert von Pongs' Buch, die dynamische Bedeutung der Bilder in der Dichtung extensiv wie intensiv eindringlichst darzulegen. Angesichts der grundlegenden wissenschaftlichen Bedeutung des ersten Bandes darf man das Erscheinen des zweiten mit berechtigter Spannung erwarten.

Greifswald. Kurt Gassen.

Annelies Argelander, Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung. Verlag von G. Fischer, Jena 1927. 153 S. Text u. 19 S. Literaturangaben. Preis brosch. 8 M.

Das Farbenhören, d. h. die Tatsache, daß ein akustischer Reiz außer der ihm entsprechenden akustischen Wahrnehmung eine optische Empfindung oder Vorstellung hervorruft, hat in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit weiter Kreise erregt, ohne daß es gelungen wäre, die in Betracht kommenden Erscheinungen dem wissenschaftlichen Verständnis völlig zu erschließen. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß A. Argelander an Hand sorgfältig durchgeführter Untersuchungen über das Zuordnen von Farben zu Tönen oder Vokalen und unter eingehender Berücksichtigung der in der Literatur vorliegenden Ergebnisse über das Farbenhören — die *audition colorée* — mit Erfolg eine weitere Klärung der hier vorliegenden Probleme angestrebt hat.

A. Argelander geht von der Frage aus, ob es sich beim Farbenhören um eine seltene psychische Abnormität oder um eine generelle Bewußtseinserscheinung handele. Es gelingt ihr nachzuweisen, daß zwischen den Ergebnissen ihrer Zuordnungsversuche und den Erscheinungen »echten« Farbenhörens eine weitgehende Übereinstimmung besteht. Die zum Ausdruck kommenden Beziehungen zwischen dem akustischen und dem optischen Sinnesgebiet sind die gleichen hier wie dort; sie treten — unbeschadet zahlreicher individueller Abweichungen — z. B. in der Parallele Klangreinheit—Farbreinheit und besonders in der Parallele Tonhöhe—Farbhelligkeit deutlich hervor.

Die nachweisbare Gesetzmäßigkeit dieser Beziehungen hat A. Argelander theoretisch zu deuten versucht. Sie zeigt zunächst, daß zur Erklärung weder die physikalische Struktur der Reize oder eine besondere physiologische Struktur des perzipierenden Subjekts, noch die Annahme fester Assoziationen auf Grund einer gleich-

zeitigen Wahrnehmung von Ton und Farbe ausreichen. Synästhetische Komponenten, wie sie jeder Wahrnehmung zukommen, sind es vielmehr, die als psychische Grundlage die Beziehungen zwischen den akustischen Primärempfindungen und den optischen Sekundärempfindungen bestimmen. Die Parallele Tonhöhe—Farbhelligkeit wird z. B. von A. Argelander auf einen Faktor »Reihenlage« zurückgeführt; denn Tonhöhen und Farbhelligkeiten stehen sich als Wahrnehmungsreihen gegenüber, innerhalb deren wir jeder einzelnen Wahrnehmung von Ton und Farbe ihren Platz mit größerer oder geringerer Genauigkeit anweisen können. Die regelmäßige Zuordnung von Tönen mittlerer Höhe und Farben starker Sättigung wird durch den beiden Sinnesgebieten zukommenden Faktor der »Eindringlichkeit« erklärt, d. h. ebenfalls durch ein Merkmal der Wahrnehmung, das unmittelbar erkannt wird. Wie eigens angestellte Untersuchungen ergeben, wird diese Eindringlichkeit (auch beurteilt als Hervortreten, Aktivität, Erregung, Leuchten) vor allem den Tönen eines mittleren Tonbereiches (ein- bis zweigestr. Oktave) und den Farben der langwelligen Hälfte des Spektrums (vor allem dem Rot) zugesprochen. — Neben den synästhetischen Faktoren wie Reihenlage und Eindringlichkeit tritt die Bedeutung individueller Momente wie gelegentlicher Assoziationen, Gefühlsbetonung und ähnlichem zurück, wenn schon diese Momente zur Erklärung der Erscheinungen in bezug auf die nicht eben geringfügigen individuellen Abweichungen in Frage kommen dürften.

Lassen sich aber die bei den Zuordnungsversuchen wie bei den Photismen aller Deutlichkeitsgrade feststellbaren Gesetzmäßigkeiten aus synästhetischen Faktoren eindeutig ableiten, so wird das »echte« Farbenhören als psychisches Phänomen verständlich, sobald man annimmt, daß sich bei ausgeprägter Visualität eines Menschen die synästhetischen Komponenten der akustischen Wahrnehmung unmittelbar in Farbvorstellungen von mehr oder weniger empfindungsmäßiger Deutlichkeit umsetzen; bei Menschen des visuellen Typus liegen also die Erscheinungen der *audition colorée* durchaus im Bereich des Normalen.

Aus der Fülle interessanter Einzelergebnisse Argelanders sei nur die in gestaltpsychologischer Hinsicht besonders reizvolle Tatsache erwähnt, daß der Umfang des bei den Versuchen dargebotenen Tonbereiches die »Reihenlage« der einzelnen Töne in solch hohem Maße mitbestimmte, daß Tönen der ein- und zweigestrichenen Oktave Farbcharaktere zugeordnet wurden, die sonst nur Tönen ganz tiefer, respektive ganz hoher Lagen zukommen.

Hamburg. Margarete Eberhardt.

X.

Die Ästhetik im System der Philosophie.

Johannes Volkelt zum 80. Geburtstag (21. Juli 1928).

Von

Werner Schingnitz.

> Wahrer und echter Regeln des Dichtens sind nur etliche wenige, und die haben denn sichere und gewisse Kennzeichen, an denen sie gleich erkennen mag, wer Augen im Kopfe hat. Klopstock.

I.

Schon vor zehn Jahren konnte Friedrich Lipsius in den »Kant-Studien« den Jubilar als Altmeister der deutschen, ja überhaupt der gesamten gegenwärtigen Ästhetik feiern, konnte ihn als einen führenden Denker würdigen, der den Ausbau einer systematischen Position in der Gesamtphilosophie auf die glücklichste Weise mit der liebevollen und gehaltreichen Pflege einer der vornehmsten philosophischen Disziplinen, eben der Ästhetik, verband. Damals gipfelte die Würdigung des Jubilars in dem Satze: »Weltfremdheit und gelehrte Einseitigkeit wird man jedenfalls einem Denker nicht vorwerfen können, der mit dem feinen und tief eindringenden Verständnis Johannes Volkelts die mannigfachen Formen des ästhetischen Erlebens geschildert hat und den Wegen des schaffenden Genius nachgegangen ist.« Und heute, zehn Jahre später, müssen wir immer aufs Neue mit Bewunderung und Verehrung feststellen, wie zehn Jahre eines abgeklärten und geistig immer mehr gerundeten Alters die führende Stellung Johannes Volkelts vertieft und befestigt haben.

Fragt man — durch das Werk Johannes Volkelts mächtig angeregt — nach dem Wesen und nach den unumgänglichen Erfordernissen einer vollendeten philosophisch-wissenschaftlichen Ästhetik, so wird zuerst vielleicht zweierlei unerläßlich erscheinen. Erstens das enge, hingebungsvolle, durchgeistigte aber nicht schematisierte, gefühlvolle aber nicht sentimentale, entspannte aber nicht zersplitterte Zusammenleben mit dem kostbaren Material und Ausgang der ästhetischen Wissenschaft: mit den Werken der Kunst von Menschenhand, mit den Schöpfungen der großen Künstlerin Natur. Zweitens aber diejenige philosophisch fest gegründete Einstellung, die der wissenschaftlichen Auswertung des kostbaren Materials der Ästhetik fähig

ist, die Erkenntnisse gewinnt, ohne Tatsachen zu entstellen und Werte zu vernichten, die anderseits Tatsachen sprechen läßt, ohne geistig vor ihnen zu kapitulieren, eine Einstellung also, die — lehrgeschichtlich gesprochen — nicht einem ästhetikwissenschaftlichen Formalismus das Beste des konkreten und wertvollen ästhetischen Gegenstandes opfert, aber ebensowenig auf der anderen Seite die Entsagungen und Resignationen verkennt, unterschlägt oder gar verleumdet, die nun einmal wesensmäßig das ästhetikwissenschaftliche Forschen und Erkennen vom künstlerischen Genießen trennen. (Denn wer künstlerisches Genießen und ästhetikwissenschaftliches Erkennen restlos in Einem sucht und jedes Lehrgebäude einer Ästhetik, das jenem Suchen nicht entspricht, sentimental bedauert oder scheinbar überlegen ablehnt, zeigt vielleicht nur, daß er zwar von subjektiv berechtigten Wünschen beseelt ist, aber doch gewisse objektiv gegründete Schranken und Wesensmäßigkeiten nicht durchschaut hat.)

Nehmen wir aber nun auch an, es sei beides in seinem Wesen erkannt und anerkannt: künstlerisches Erleben als konkreter Quell, systematisch-philosophisches Können als wissenschaftliches Werkzeug der Ästhetikwissenschaft, so hängt beides, wie nicht etwa in erster Linie im Falle des Fehlens, sondern viel mehr umgekehrt an der Betrachtung vorhandener großer Ästhetiker einleuchtet, einigermaßen in der Luft. Künstlerisches Genießen und wissenschaftliches Forschen und Erkennen erscheinen immer wieder disparat, einander widerstreitend, unvergleichlich; es scheint das »*tertium comparationis*« jeglichen Vergleiches, es scheint jedes Prinzip einer Versöhnung dieses Widerstreites zu fehlen. Jedoch ist ein glücklicher Ausweg, ja vielmehr Hinweg und Hinweis immer wieder gegeben, wenn man sich entschließt, eben nicht nur auf das System, sondern auch auf den Systematiker, nicht nur auf die Ästhetik, sondern auch auf den Ästhetiker zu blicken. Denn auch im Problem der Ästhetik als Ästhetikwissenschaft offenbart sich das Prinzip der Person als Retter in der Not, als konkrete Verwirklichung der für unser Gebiet des Ästhetischen typischen »*coincidentia oppositorum*« — innerhalb menschlicher Grenzen natürlich. Denn was im Begriff, im Theorem hoffnungslos auseinanderfällt, das kann sehr wohl im Erleben, in der geistigen Persönlichkeit als gegliederte Einheit existieren, in einer Einheit aber, die sofort in unvergleichbare Gegensätze zerbricht, wenn sie in die Qualität des Begriffes und der Theorie hineingezwungen werden soll.

II.

Was bisher betrachtet wurde, war der Weg von der Kunst zur Kunsttheorie, vom konkreten Ästhetischen des Erlebens zum abstrak-

teren Erkennen der Ästhetikwissenschaft, von der Substanz des künstlerischen Aufnehmens zur Reflexion der ästhetikwissenschaftlichen Theorie. Dieser Weg läßt sich, wie sich beinahe auf den ersten Blick herausstellte, begrifflich und unpersönlich nicht ohne Gewaltsamkeit und Sprunghaftigkeit, also nicht kontinuierlich beschreiten, wohl aber in der persönlichen Substanz des geborenen Ästhetikwissenschaftlers, an dessen Existenz als Person die Existenz einer Ästhetik als Wissenschaft somit gebunden zu sein scheint, wie gerade die Betrachtung hervorragender Ästhetiker, nicht zuletzt Volkelts lehrt.

Noch ein anderer Weg aber führt, so scheint es, notwendig und sicher zu einer Ästhetik als wissenschaftlich-philosophischer Disziplin. Er ist der alte, klassische, platonische Höhenweg zur Ästhetik, der aus dem Mittelpunkt der Philosophie, aus dem philosophischen System heraus, also von gesicherten obersten Prinzipien her die systematische und normative Disziplin der Ästhetik begründet. Aus dem Urgrunde des Sinnes heraus, aus der »Idee der Idee« heraus differenziert sich vor dem geistigen Auge des systematischen Philosophen die klassische Trias des Wahren, des Guten und des Schönen oder: der Erkenntnis, der Sittlichkeit und des Ästhetisch-Künstlerischen. Somit sind in diesen drei obersten Ideen drei höchste Qualitäten von Sein und Wert gegeben, die wiederum jede eine Region, ein Gebiet spezifischer gegenständlicher Qualität erzeugen beziehungsweise dem tiefsten Sinne nach begründen und eingrenzen. Selbst aber zugestanden, daß die konkrete Empirie die Reinheit dieser Ideen nicht völlig sich verwirklichen läßt (womit ja schon Platon, gerade Platon rechnet), daß die konkrete Empirie und die konkrete geschichtliche Entwicklung obendrein die Grenzen der drei Gebiete der Wissenschaft, des Ethos, der Kunst dauernd fluktuieren und sich verwischen läßt — dies alles zugestanden bleibt doch der normative Anspruch, die normative Gültigkeit der drei Grundideen des Wahren, Guten und Schönen auch angesichts der verworrensten und widersprüchlichsten Empirie völlig unangetastet bestehen. Was dann eben das verwirrte, sinnliche Sein der wahrnehmungshaften Anschauung unvollendet läßt, vollendet das normative Sollen des inneren geistigen Schauens, das aus dem Innewerden der drei Grundideen und Grundwerte des Wahren, des Schönen und des Guten fließt.

Aus dieser systematischen Verwurzelung der Ästhetik in der Ur-Trias des Wahren, des Guten und des Schönen aber folgt für den Systematiker im Sinne und in der Substanz Platons sofort noch zweierlei. Wenn nämlich auch alle drei je für sich, also das Wahre, das Gute, das Schöne je für sich selbständig als Idee und Norm auftreten und nicht wechselseitig aufeinander bezogen oder gar ange-

wiesen sind, so wohnt ihnen doch noch durch ihre »Rückverbundenheit« (Spann), durch ihre Herkunft aus einer »Idee der Idee«, aus einer »Ur-Idee« eine geheimnisvolle, verborgene Verwandtschaft inne, die eben weniger in ihrem Dasein als reine Idee als in ihren empirischen Verwirklichungen Erscheinung und weitgehende Bewährung findet.

Daraus ergibt sich nun erstens, daß an jedem konkret-empirischen Gegenstand, an dem die Idee des Schönen ihre Verwirklichung gefunden hat, auch die Idee des Guten im weitesten Sinne niemals gänzlich unbeteiligt sein kann, daß eben — mit Schiller zu reden — die »ästhetische Schaubühne« immer eine »moralische Anstalt« ohne weiteres ist, daß stets am Künstlerischen und Ästhetischen gleichsam von selbst auch ein Stück Ethos und Kultur verwirklicht ist, das in seinen letzten Tiefen weit über das Ästhetische hinaus in andere Gebiete hinüberreicht. Damit aber ist das gerade Gegenteil der *L'art pour l'art*-These behauptet, nämlich die ethische und kulturelle Rechtfertigung der Kunst und des Ästhetischen angedeutet worden, und zwar eine Rechtfertigung, die nicht von außen herangebracht werden muß, sondern die schon von vornherein im tiefsten Grunde der Idee des Schönen ruht.

Die zweite Folgerung aus der Verwandtschaft im platonischen Sinne der drei Urideen des Wahren, des Guten und des Schönen ist es nun, die uns hier in erster Linie angeht. Wie nämlich im Schönen das Gute, so ist im Schönen auch das Wahre, das Wissen, die Erkenntnis geheimnisvoll enthalten. Was das 18. Jahrhundert auf eine etwas pedantische, schulmeisterliche und »vernünftelnde« Weise ausdrückte, wenn es sagte, die Ästhetik sei »die nachgeborene Schwester der Logik«, das gilt wohl eher — um im Bilde zu bleiben — dahin, daß die Ästhetik die gleichzeitig geborene Zwillings- oder sogar Drillingsschwester der Logik ist, zu denen eben die Ethik als dritte Schwester gehört, von welcher indessen dieses 18. Jahrhundert nicht selten glaubte, daß sie nur das eine Antlitz (wie die Logik das andere) der dann allerdings — wie nicht zuletzt Kant darlegte — recht janusköpfigen »Vernunft« sei. Eine erhabenere, der Würde des Gegenstandes viel besser angepaßte Darstellung, ja Verklärung hat diese enge, aber doch vorwiegend intime und oft fast unmerkliche Verwandtschaft des Schönen und des Wahren dann vor allem bei Schelling gefunden, namentlich in seinem »Bruno« (»Die höchste Schönheit und Wahrheit aller Dinge also wird angeschaut in einer und derselben Idee.... Diese Idee ist die des Ewigen. ... Wie nun in jener Idee Wahrheit und Schönheit eins sind, so notwendig auch eins in den Werken, welche jener Idee gleichen«).

Am Schluß der vorliegenden Überlegungen leuchtet ein, daß auf dem Boden einer echten philosophischen Systematik (und die plato-

nische, an die wir uns hielten, ist eine solche in höchstem Maße) die Frage nach dem Wesen und der Möglichkeit einer Ästhetik beziehungsweise Ästhetikwissenschaft mit der Frage nach der Stellung der Ästhetik im System der Philosophie und mit der Lösung dieser Frage steht und fällt. Die Lösung dieser Frage aber hängt nun wieder auf Gedeih und Verderb mit der Frage nach der Möglichkeit und nach der Existenz eines wirklich autonomen und selbstgenugsamen Systems der Philosophie zusammen, als dessen vornehmstes Beispiel hier das platonische System und seine Abart in den Argumentationen des Schellingschen »Bruno« betrachtet wurde.

Indessen scheint ein System des reinen Platonismus — um bei diesem symbolischen Beispiel auch aus tieferen, hier nicht zu betrachtenden Gründen zu bleiben — und eine demgemäß rein systematisch begründete und fixierte Ästhetik gegenwärtig nicht ohne weiteres möglich zu sein; das tatsachennähere Denken unserer Zeit verlangt Gegründetsein im Empirischen und Konkreten, Platonismus belädt sich in seinen Augen — was keineswegs immer mit Recht und wesensmäßig behauptet werden kann — mit dem Mißtrauen gegen schwärmerische und ungezügelte, »unkritische« Spekulation. Damit aber würde die andere Möglichkeit, nämlich die des Ausgangs und der Verankerung der Ästhetik in der lebendigen konkreten Person des Ästhetikers, was doch eben zugleich eine gewisse Irrationalisierung, um nicht zu sagen Subjektivierung der Ästhetikwissenschaft bedeuten könnte oder sogar wesensmäßig müßte, wieder in unabwendbare Nähe rücken — wenn nicht eine Synthese beider Möglichkeiten das irgendwie Gegebene und im konkreten Falle auch tatsächlich Vorhandene ist. Gerade in der Ästhetik Johannes Volkelts aber scheint uns die ebenso seltene wie glückliche Synthese einer lebendigen konkreten Person und eines metaphysisch-gegenständlichen Systems vorbildlich gelungen zu sein. Denn sogar die klare Formel einer so gearteten Synthese findet sich in manchen Wendungen der Volkeltschen Ästhetik, z. B. (Syst. d. Ästh. Bd. III, S. 514): »Wenn die theoretische Erwägung zu der Überzeugung führt, daß jene intuitiv verbürgten Selbstwerte — das Wahre, das Sittliche, das Religiöse, das Ästhetische — sich zu einer organisch ineinandergreifenden und das Vollmenschentum darstellenden Einheit runden, dann darf man dessen versichert sein, daß die Stimme der Intuition recht hat und diese Werte in Wahrheit die Teilerscheinungen des absoluten Wertes sind.« Das bedeutet doch eben, daß das Ästhetische in seinem Gebiet auf einem letzten irreduziblen geistigen Gehalt beruht, daß es zweitens — aber nicht auf dem Wege einer rationalen Reduktion, die sein Eigenwesen verblassen oder sogar verloren gehen lassen würde — sich in einer letzten seins- und wertmäßigen Einheit

mit den anderen drei obersten Seins- und Wertprinzipien zusammenfindet, und daß es drittens am konkreten Vollmenschen als konstituierende Seins- und Wertkomponente ebenso subjektiv verwirklicht wird wie objektiv an dem Ästhetischen in Kunst und Natur. Damit ist aber schließlich auch eine Antwort auf das Problem »Die Ästhetik im System der Philosophie« gegeben, hier vorerst in einer inhaltsreichen Formel, deren ideelle Breite und Tiefe sich an Volkelts ästhetischem Schaffen immer wieder erfüllt und bereichert.

III.

Der Gesamtaufbau des Volkeltschen »System der Ästhetik« zeigt also im ganzen und im einzelnen, daß die Systematik der Ästhetik als solcher immer wieder in der Systematik der Philosophie überhaupt begründet ist. Das bedeutet erstens, daß eine rein in sich spezialisierte Ästhetik, eine — wenn man so sagen darf — »ästhetizistische« Ästhetik nie hinreichend zum Ziele kommt. Das bedeutet zweitens, daß eine Ästhetik als System nur beim Vorhandensein einer Philosophie als System bestehen kann, daß eben jeder Verzicht auf systematische Philosophie zugleich einen Verzicht im voraus auf eine systematische Ästhetik für jeden Fall ästhetikwissenschaftlicher Bemühungen bedeutet.

Aber auch das andere Moment: die nahe Verwandtschaft, das Aufeinanderangewiesensein von Wissenschaft und Individuum, von System und Person ist von Grund auf in Volkelts »System der Ästhetik« enthalten und wird mehr und mehr in Volkelts ästhetikwissenschaftlichem Schaffen betont (heißt es doch z. B. im Vorwort zur 2. Auflage des I. Bandes des »Systems«, es träte »erst jetzt der anthropologische Charakter der in diesem I. Bande geübten werttheoretischen Selbstbesinnung in seinem Unterschiede von dem abschließenden metaphysischen Charakter der werttheoretischen Abschnitte des III. Bandes zutage«).

Die systematische Grundanschauung Volkelts ist von ihm selbst in den vier ästhetischen Grundnormen am knappsten, prinzipiellsten und eindringlichsten formuliert worden. Daß aber diese »Vierheitlichkeit«, dieser »Quaternismus« des Ästhetischen seine letztsinnige Einheit im vorlogischen Sinne und somit auch den systematischen Charakter der Ästhetik selbst nicht gefährdet, wird von vornherein entschieden betont, so entschieden, daß wir hier statt aller berichterstattenden Umschreibung Volkelt selbst das Wort lassen müssen (Syst. d. Ästh. Bd. I, 2. Aufl., S. 293): »Von vornherein darf uns feststehen, daß ein reiner Pluralismus der allgemeinsten ästhetischen Normen nicht das Richtige sein könne. Gäbe es eine Vielheit von allgemeinsten Normen in dem Sinne, daß diese Normen ohne innere, organische Zusammengehörigkeit wären, ein bloßes Aggregat, ein eklektisches Vielerlei, einen zu-

sammengeratenen Haufen bildeten, so wäre damit das Ästhetische um allen einheitlichen Charakter gebracht; es wäre ein loses buntes Zusammen, das unmöglich den Anspruch erheben könnte, einem Wesensbedürfnis des Geistes zu entspringen und einer der großen menschheitlichen Werte zu sein. Es darf uns sonach feststehen, daß der ästhetische Wert zuhöchst eine innere organische Einheit bildet.«

Diese Einheit des Ästhetischen könnte nun entweder, wie Volkelt sagt, eine »unitaristische« oder eine »föderative« sein (wenn wir von der bereits abgelehnten Einheit nunmehr absehen, die man als eine rein äußerliche, als eine »aggregative« bezeichnen könnte). Volkelt lehnt mit der Aufstellung von vier ästhetischen Grundnormen jede unitaristische Verfassung und Auffassung des Ästhetischen ab, zunächst mit der kurzen Begründung (S. 294): »Die ästhetische Selbstbesinnung wird zeigen, daß es unmöglich ist, dem ästhetischen Wert auf dem unitaristischen Wege gerecht zu werden.« Hier dürfen wir wohl hinzufügen, daß ein Unitarismus im allgemeinen zwei Motiven entspringen kann: Erstens dem Umstande, daß die Kapazität individueller Erlebensfähigkeit nicht in jedem Falle die ganze Wesensfülle ästhetischer Gehalte auch wirklich zum Erlebnis werden läßt; der ästhetische Gegenstand hat in einem solchen Falle mehr inhaltliche Dimensionen oder Grundqualitäten, als das Erleben verarbeiten kann. Selbst aber, wenn das ästhetische Erleben der Vieldimensionalität des Ästhetischen gerecht zu werden vermag, kann — und hier ist wohl das zweite Motiv dieses Unitarismus — möglicherweise das Mißtrauen gegen jede letzten Endes nur intuitiv verbürgte Einheit eines Systems die Wahl eines und nur eines Prinzips zur ästhetischen Norm herbeiführen, obwohl die anderen Prinzipien beziehungsweise die Erlebnisdimensionen, an denen sie einsichtig werden, sehr wohl da sind. Die ästhetikwissenschaftliche Reflexion kann oder will in diesem Falle nicht alles begrifflich ausformulieren, was ihr das ästhetische Erleben nahelegt; sie fühlt sich im Dilemma zwischen einem normativen Pluralismus und der — aber eben wohl zu logistisch aufgefaßten — Forderung nach organischer und systematischer Einheit des Grundprinzips. Sie erkennt nicht, daß wohl hier im tiefsten Grund gar kein Dilemma vorliegt, daß die Einheit stets im Ästhetischen selbst liegt und dort sinnmäßig verbleibt, auch wenn die systematische Besinnung auf vier Normen führt, die allerdings zunächst und begrifflich keineswegs aufeinander zurückführbar sind. Wie dem auch sei, in beiden Fällen endet die ästhetikwissenschaftliche Reflexion bei einem normativen Unitarismus, ja Monismus, der letzten Endes formalistisch ist, auch wenn der Träger dieser Einheitlichkeit ein nichtbegriffliches, materiales Prinzip sein sollte. Formalismus steht hier in Frage, wie überall, wo Mannigfaltigkeit entweder

nicht erlebt wird — privativer Formalismus — oder durch einseitige Reflexion wesentlicher Komponenten beraubt wird — selektiver oder abstraktiver Formalismus.

Die Schwierigkeiten, die dennoch das Prinzip der Mehrnormigkeit beziehungsweise die Verifikation dieses Prinzips am ästhetischen Erleben mit sich bringt, verkennt Volkelt dabei keineswegs. Zunächst: die Zusammengehörigkeit der vier ästhetischen Grundnormen ist nicht durch ein fünftes inhaltliches Prinzip verbürgt; sie besteht vielmehr nur in einer gewissen gleichartigen Beschaffenheit, einer gewissen Tönung jeder der vier Normen, die sich an allen vier Normen zeigt, sobald sie im ästhetischen Bewußtsein zusammen auftreten. Volkelt sagt (S. 529): »Es ist eine eigentümliche Gestaltqualität, in der sich uns der ästhetische Gesamtwert zu Gefühl bringt.« Diese »Gestaltqualität« ist nicht leicht zu beschreiben; es gilt von ihr aber: »In jedem Fall ist die Gesamtqualität gefüllter, reicher, gleichsam schwerwiegender als die Summe der Qualitäten der einzelnen Momente.« Es scheint demnach für die Vereinigung der vier ästhetischen Normen im Selbstwerte des Ästhetischen ähnliches und analoges zu gelten wie für die Vereinigung der vier Selbstwerte im »absoluten Werte« — und dies in beiden Fällen besonders im Hinblick auf das Aporetische und Antinomische der Situation.

Volkelt verkennt aber auch eine zweite Schwierigkeit, die mit der ersten eng zusammenhängt, keineswegs: Wenn auch am Zusammensein der vier ästhetischen Normen die übergeordnete Einheit des ästhetischen Selbstwertes einsichtig wird, so ist eben doch schon das bloße erlebensmäßige Zusammensein der vier Grundnormen beziehungsweise der Erlebnisdimensionen, deren letzter Sinn sie sind, durchaus keine Selbstverständlichkeit, auch wenn sie nicht von vornherein und in jedem Fall grundsätzlich unmöglich ist. Denn (S. 532): »Es versteht sich von selbst, daß dem ästhetischen Betrachter nicht ununterbrochen der ästhetische Gesamtwert in seiner ganzen Gefülltheit gegenwärtig ist. Je nach Individualität und Umständen liegt bald auf diesem, bald auf jenem Moment der Nachdruck, während andere Momente zurücktreten.«

IV.

Daß die Ästhetik eine in sich systematische Disziplin innerhalb eines Systems der Philosophie ist, ging aus den eben durchgeführten Betrachtungen hervor. Es leuchtet noch mehr ein, sobald man die vier schon genannten ästhetischen Grundnormen ihrer Inhaltlichkeit nach näher betrachtet. Aber nicht nur die »Systematik-in-sich«, sondern noch mehr fast die »Systematik-im-anderen«, eben im System der gesamten Philosophie offenbart sich an den vier ästhetischen Grundnormen.

Denn diese vier ästhetischen Grundnormen sind im allgemeinsten, formalen Sinne ästhetisch durch ihr bereits erörtertes Verbundensein im ästhetischen Selbstwert, sie erhalten aber ihre konkrete, materiale Inhaltlichkeit gerade dadurch, daß sie sich auf Prinzipien und Kategorien systematischer Art aufbauen, die hier nur zutiefst ästhetisch getönt, von Haus aus aber keineswegs ästhetisch, auf jeden Fall aber philosophisch im systematischen Sinne sind. So sind wohl Gefühl, Anordnung, Einheit, Gliederung, organisch-gegenständliche Einheit, Irrealität, Menschlichkeit, Wert im Zusammenhange des ästhetischen Selbstwertes, dem die vier ästhetischen Grundnormen unterstehen, selbst zutiefst ästhetisch getönt; aber ebendieselben Kategorien und Prinzipien existieren ja auch außerhalb des ästhetischen Bereiches, in das sie eben hier nur als Materialien einer Art von »ästhetischer Sinngebung des Nicht-Ästhetischen oder Nur-potentiell-Ästhetischen« eingehen. So aber: im Außer-Ästhetischen gebürtig, durch Norm und Selbstwert in das Asthetische gleichsam eingeschmolzen, sind sie über allen ästhetischen Formalismus ebenso wie allen ästhetischen Empirismus hinaus die konkrete Materie des Ästhetischen und zugleich das systematische Band, das der Ästhetik im System der Philosophie ihren Platz anweist und sichert. Bezeichnend ist hier vor allem die feste Verankerung der vier ästhetischen Grundnormen im menschlich Wirklichen und Wirksamen vermittels der an und für sich doch logischen, also dem Selbstwerte der Wahrheit unterstehenden, weit eher erkenntnistheoretischen als ästhetikwissenschaftlichen Doppel-Kategorie »Subjekt-Objekt«. Aber der letzte Sinn dieser Doppel-Kategorie »Subjekt-Objekt« ist hier eben kein erkenntnistheoretischer, diese Kategorie ist spezifisch ästhetisch umgedeutet und umgewertet worden; es soll keine dualistische Kluft innerhalb des Ästhetischen aufgerissen werden, wenn auch die Vorherrschaft des Subjektiven dadurch angedeutet wird (S. 293); man vergleiche dazu die speziellen Ausführungen über die Begriffe »subjektiv« und »objektiv« innerhalb der Ästhetik in Volkelts Schrift »Das ästhetische Bewußtsein« (S. 1 ff.).

Alles in allem scheint die Doppel-Kategorie »Subjekt-Objekt« in ihrer ästhetischen Sinngebung durch Volkelt kein trennendes und isolierendes, sondern im Gegenteil ein einigendes, Entfaltung und Sinnerfüllung beförderndes, kurzum: ein im positivsten Sinne »dialektisches« Prinzip zu sein. Was am Ästhetischen sich subjektiv noch nicht hinreichend erschließt und entfaltet, holt auf der objektiven Seite das Versäumte nach; was in der Vereinzelung: als Subjektives *oder* als Objektives nicht zur Existenz kommt, gelangt in der Vereinigung: als Subjektives *und* als Objektives zugleich dann doch noch zur Entfaltung. Somit hat die zweifache Betrachtung jeder ästhetischen Grund-

norm, einmal nach ihrer subjektiven, das andere Mal nach ihrer objektiven Seite hin, ihren guten und fruchtbaren Sinn.

Soviel ergibt sich aus dem positiven Gehalt der vier ästhetischen Normen, soviel ergibt sich aber auch aus den apologetischen Tendenzen der Volkeltschen Darstellung, die sich ebenso gegen die formalistische Verflüchtigung des Ästhetischen wendet, wie anderseits gegen das Verharren in einer normlosen Haltung rein empirischer Deskription.

Bereits in der ersten Norm — um die vier Normen unter den eben entwickelten Gesichtspunkten zu betrachten — drückt sich die Wendung zum Konkreten entschieden aus: es erscheint in der ästhetischen Erlebnisweise des gefühlserfüllten Anschauens das gegenständlich Ästhetische als Einheit von Form und Inhalt (Syst. d. Ästh. Bd. I, 2. Aufl., S. 298 ff.). In der Polarität von Subjektivem und Objektivem ist das Gefühl kein besonderer Zustand des ästhetischen Inhaltes, sondern dieser Inhalt seinem tiefsten und konkretesten Gehalt nach selbst, und anderseits die ästhetische Form kein starres und unbewegliches Schema, sondern lebendige, vollanschauliche Gestalt. Gefühl und Anschauung bauen den ästhetischen Gegenstand im ästhetischen Erleben auf, so daß er gestalthaft als harmonische Einheit von Form und Gestalt ersteht.

Nur eine Fortsetzung dieser »Erzeugung« des ästhetischen Gegenstandes im ästhetischen Erleben, allerdings in einer anderen ästhetischen Dimension oder Grundqualität, scheint die zweite Norm zu bedeuten (S. 383 ff.). Hier handelt es sich nicht mehr um die »anschaulich-emotionale Homogeneïtät« des Ästhetischen und um die »Außenkonturen« seiner Gestalt, welche beide als schon vorhanden gesetzt sind; in Frage steht jetzt vielmehr die organisch-ganzheitliche »Binnengliederung« des gegenständlich Ästhetischen. Diese Gliederung ist — objektiv betrachtet — nicht etwa hart, unorganisch, gleichsam »von außen« dem Ästhetischen aufoktroyiert wie ein wesensfremdes Schema, sondern sie wächst aus der anschaulich-emotionalen Homogeneïtät kontinuierlich und organisch heraus. Dabei aber verschwimmt sie nicht — subjektiv betrachtet — in und mit den wechselnden emotionalen Zuständen des Erlebens ins Unbestimmte und Wesenlose, weil sie an der objektiv vorhandenen Ganzheitlichkeit und Gegliedertheit des ästhetischen Gegenstandes immer aufs Neue ihren Rückhalt findet.

Anschaulich-emotionale Homogeneïtät und Ausgeglichenheit einerseits, organisch-gestalthafte Außenkonturierung und Binnengliederung anderseits weisen nun schon auf die eigentümliche Daseinsqualität und Daseinsregion des Ästhetischen hin, die in der dritten Norm (S. 421 ff.) ihren ganz entschiedenen und klaren Ausdruck findet. Nur schwer läßt sich allerdings beschreiben, was hier wirklich gemeint ist und aus dem

Selbstwert und Grundwesen des Ästhetischen selbst organisch erwächst, nicht aber zeitlich-evolutiv, sondern außerzeitlich-emanativ. Die in der dritten Norm — subjektiv betrachtet — ausgedrückte »Irrealisierung« des Wirklichkeitsgefühls, d. h. überhaupt des ganzen anschaulich-emotionalen Substrats des Ästhetischen ist eben wohl kein eigentlich subjektiver »Vollzug«, sondern vielmehr ein — wenn auch einstellungsmäßig bedingter — »Zustand« des ästhetischen Bewußtseins und seiner gegenständlichen Gehalte. Die Erkenntnis-, Willen-, Stofflosigkeit der ästhetischen Situation bedeutet wohl eben nicht, daß Erkenntnis, Wille, Stofflichkeit zunächst da waren und danach erst »ausgeschaltet« wurden, sondern daß sie — im Rahmen des Ästhetischen selbst wenigstens — *a limine* gar nicht da sind, so daß sie also nicht erst in irgend einer geheimnisvollen Weise ausgeschaltet werden müßten. Etwas anders, gegenständlicher gewendet: der »Schein«-Charakter des Ästhetischen ist nicht erst die Deteriorisierung oder Depotenzierung eines wahrhaft Wirklichen, ästhetische »Illusion« bedeutet doch wohl kaum, daß man sich aus irgend einem Grunde »etwas vormachen« müsse, um das Bereich des Ästhetischen betreten zu können. Dergleichen kausalistische Deutungen der ästhetischen Grundqualität des »Scheinhaften« oder »Illusionären« verfehlen sicher das wahre, nur qualitativ aber nicht kausal interpretierbare Wesen des Ästhetischen nicht weniger als irgendwelche »hetero-telen« Interpretationen, die den Zustand ästhetischer Scheinhaftigkeit des Bewußtseins etwa als »Erlösung auf Zeit« zweckhaft auffassen, wie es bei Schopenhauer mitunter geschieht. Sollten sich auch dergleichen hetero-tele Zusammenhänge im Gefüge der vier Selbstwerte innerhalb des absoluten Wertes bewahrheiten, so dienen sie damit immerhin noch nicht der Konstitution des ästhetischen Selbstwertes, soweit er in sich ruht und normativ gilt und wirkt. Es hat eben doch wohl die besondere Qualität der ästhetischen Existenz und Region mit Instanzen, wie es etwa Täuschung, Illusion, Wirklichkeitsflucht, Erlösung sind, zunächst noch gar nichts zu tun, obwohl natürlich die ästhetische Qualität, aus ihrem Gebiet auf andere hinüberschreitend, alle die eben aufgezählten Funktionen erfüllen kann. Erforderlich bleibt jedoch stets, ja nicht die Existenzqualität des Ästhetischen in sich mit den vielfachen Möglichkeiten seiner Funktion auf anderen Gebieten des Daseins zu verwechseln. Das Ästhetische ist nichts Religiöses, kann jedoch religiös wirken, das Ästhetische ist nichts Lehrhaftes, kann jedoch pädagogisch bedeutsam werden, das Ästhetische ist nichts Ethisches, kann jedoch zum Ausdruck oder Symbol eines bestimmten Ethos werden beziehungsweise die Realisierung eines solchen Ethos gleichsam »katalytisch« beziehungsweise »kathartisch« (Aristoteles) befördern.

Am grundsätzlichsten unter allen vier Normen drückt die vierte Norm (S. 498 ff.) die enge und konkrete Verflechtung des Ästhetischen mit den übrigen konkreten Gehalten des Seins und des Werthaften aus, die in einem System der Philosophie überall als sinnerfülltes Materiales vom Logisch-Systematischen sich abheben. Denn wenn anders Max Scheler im Rechte ist mit seinem Satze: »In einem gewissen Verstande lassen sich alle zentralen Probleme der Philosophie auf die Frage zurückführen, was der Mensch sei und welche metaphysische Stelle und Lage er innerhalb des Ganzen des Seins, der Welt und Gott einnehme« — wenn anders also dieses gilt, bedeutet die vierte Norm Volkelts, noch dazu als »die einzige, die unmittelbar den Gehalt betrifft« (S. 498), die Einbettung des Ästhetischen in ein System der Philosophie. Denn ein System der Philosophie ist sicher das Gefüge der Welt in begrifflicher Form, welches Gefüge sich aber auch in der Struktur der menschlichen Person in »mikrokosmischer Abwandlung« wiederfindet, sofern wir eben die Person und somit das Menschlich-Bedeutungsvolle nur »welthaft« genug denken, d. h. frei von aller psychistischen und solipsistischen Einschränkung. Das aber heißt nicht etwa die unscheinbaren Dinge der menschlichen Existenz als ästhetisch irrelevant verachten und alles ins Übermenschliche hineinsteigern, wovor Volkelt verschiedentlich mit Recht warnt, z. B. (S. 501): »Ich sehe echt Menschliches nicht nur dort, wo menschliche Äußerungen sich den höchsten Idealen, dem Ewigen und Göttlichen zuwenden. Der Mensch braucht nicht unausgesetzt mit seinen Gefühlen und Gedanken auf diese letzten Ziele und Güter gerichtet zu sein. Zum Echt-Menschlichen gehört auch, sich im Endlichen und Irdischen, im Kleinen und Mäßigen durchgeistigend und erhöhend zu bewegen, ohne darum dabei schon abschließende Ziele und höchste Güter ins Auge zu fassen. Wer sich im Endlichen heimisch fühlt und dabei das Endliche innerhalb seiner selbst ins Ideale steigert, sinkt in dieser Betätigung keineswegs zu einer nur halb oder nur einigermaßen berechtigten Vorstufe des Menschlichen herab. Für diese Anschauung darf man sich vor allem auf Goethe berufen.«

Im ganzen aber »vollendet sich der ästhetische Wert erst durch Verwirklichung der vierten Norm. Auf eine Harmonisierung des Menschlichen ... zielen die drei ersten Normen hin. Dazu kann es jedoch nur dann kommen, wenn die Gültigkeit der vierten Norm vorausgesetzt ist. Wie sollte eine Harmonisierung des menschlichen Wesens möglich sein, wenn in der Sphäre, innerhalb welcher sich die Harmonisierung herstellt, Unwesenhaftes, Albernes, Leeres, Abstruses sein Spiel treiben dürfte? Nur insoweit der Mensch im Wesenhaften lebt, kann es Harmonie im Menschen geben« (S. 513). Das aber würde — die

Gültigkeit der vierten Norm immer vorausgesetzt — bedeuten, daß das Ästhetische auch kulturphilosophisch betrachtet zum Symptom und Symbol der jeweilig wirksamen und existierenden Art von Menschlichkeit wird und daß sich z. B. die Zersetzung des Menschentums im Sinne irgend einer Art von Dekadenz dann eben unwiderleglich und unverkennbar in den ästhetischen Wertungen und Schöpfungen der betreffenden Zeit kundgibt. Im Ästhetischen drückt sich die Struktur einer Epoche subjektiv-psychisch und objektiv-werthaft aus, und die gefügehafte Einbettung des Ästhetischen und der Kunst in die angestrebte und in die verwirklichte Kultur bestimmt eben wiederum — diesmal kulturphilosophisch getönt — die systematische Stellung der Ästhetik im System der Philosophie. Damit aber ist erwiesen, daß gerade die vierte Norm eine wichtige systematische Kategorie in sich birgt, nicht nur im Sinne der Ästhetik, sondern im Sinne der Philosophie überhaupt.

V.

Daß in den vier ästhetischen Grundnormen vier »Kategorien« des Ästhetischen und somit auch der Ästhetik selbst enthalten sind, suchten die eben abgeschlossenen Betrachtungen darzutun. Man könnte nun vier Worte oder Namen für diese Kategorien verlangen. Immerhin ist zu bedenken, daß das Wesen einer Kategorie nicht darin besteht, daß sie ein Wort oder einen Namen hat, sondern vor allem darin, daß sie in ihrem Gebiete eine konstituierende und allgemein-umfassende Funktion ausübt, die vielleicht zu kompliziert ist, als daß sie sich mit einem einfachen Wort bezeichnen ließe. Nicht im Suchen nach einem Wort oder Namen, sondern vielmehr in einem weiteren Eindringen in die konkrete Fülle und Wirksamkeit der in den vier Normen enthaltenen Kategorien könnte, ja müßte die weitere Betrachtung der in sich systematischen und zugleich in die Philosophie systematisch eingeordneten Ästhetik Johannes Volkelts bestehen.

Es wäre demnach die gesamte psychologische und phänomenologische Grundlegung der Volkeltschen Ästhetik näher zu analysieren, namentlich das Prinzip der »Einfühlung« und des »ästhetischen Bewußtseins«. Damit wäre das gleichsam Vorkategoriale dieser Ästhetik ergriffen.

Das demgegenüber gleichsam Nachkategoriale im Volkeltschen System der Ästhetik ist in der ästhetischen Typenlehre Volkelts (im II. Bande des Systems) enthalten, die dasjenige Lehrstück dieses Systems der Ästhetik bildet, das ihm eine gewisse Eigenart und Sonderstellung gegenüber vielen anderen Lehrgebäuden und Systemen der Ästhetik anweist. Eine genauere Betrachtung der Gruppe der ästhetischen Typen oder Grundgestalten kann an dieser Stelle nicht gegeben werden. Es soll jedoch darauf hingewiesen sein, daß, diesmal

ästhetikgeschichtlich betrachtet, Volkelt hier den Endpunkt einer Entwicklung darstellt, die bis auf Kant und die Begründung der deutschen Ästhetik in der Zeit Kants zurückreicht. Es sei nur daran erinnert, daß etwa bei Lessing und Winckelmann, also am Beginn dieser Entwicklung, das Schöne zunächst die Grundgestalt und zugleich die einzige Gestalt des Ästhetischen ausmacht. Für diese Beschränkung auf die Grundgestalt des Schönen dürfte — was der üblichen Ansicht entspricht — vor allem die antike beziehungsweise humanistische Tradition verantwortlich sein, zumal sie im Zeitalter der Renaissance auch modernere und aktuellere Momente in sich aufgenommen hatte. Kant selbst nimmt zur Grundgestalt des Schönen die des dem Schönen letzthin wohl übergeordneten Erhabenen hinzu. Schiller gewinnt auf einer ganz anderen Ebene der Betrachtung die ästhetischen Qualitäten des Naiven und des Sentimentalen. Bei Hegel erweitert sich der Kreis der ästhetischen Grundgestalten noch mehr, jedoch ohne daß sie stets ausdrückliche Namen erhalten hätten und solcherart systematisch zusammengefaßt worden wären; die Grundgestalten sind hier in der Schilderung geschichtlicher Stilperioden und einzelner Stilelemente und Kunstwerke enthalten (z. B. die Typen des Ironischen, des Erhabenen, des Satirischen, des Klassischen, des Romantischen, des Humors usw.). Zur Grundgestalt des Schönen kehrt Vischer im Grunde zurück; am Schönen entfalten sich allerdings »im Widerstreit seiner Momente« das Erhabene, das Tragische, das Komische und der Humor. Einen höchst bedeutsamen Schritt hinein in die freie Mannigfaltigkeit der ästhetischen Typen bedeutet dann die Ästhetik Eduard von Hartmanns; hier finden wir neben dem Schönen (das zugleich das Schöne im engeren Sinne wie auch das Schöne im allgemeinsten Sinne, wo es also dem Ästhetischen gleich zu setzen ist, bedeutet) noch das Häßliche, das Erhabene, das Komische, das Tragische, das Humoristische, ferner das Anmutige, das Rührende, das Pathetische, das Elegische, das Tragikomische.

Auf dem Gipfel dieser Entwicklung, die vielleicht noch mehr, als das Bestehen von ästhetischen Normen es vermag, die Entwicklung der Ästhetik zum wahrhaft konkreten System der Ästhetik bedeutet, steht Johannes Volkelts ästhetische Typenlehre. Sie bezieht nicht nur einige weitere typische Erscheinungen in das System der ästhetischen Grundgestalten (etwa das Prächtige, das Sinnlich-Ästhetische und seinen Gegensatz: das Geistig-Ästhetische, Laune und Scherz), sondern sie gewinnt den schon bekannten und anerkannten ästhetischen Typen immer neue Momente und Modifikationen ab, so daß sich schließlich im Falle des Tragischen sogar die Betrachtung in einem speziellen, groß angelegten Werke ergibt.

VI.

Über allen Einzelheiten der bisherigen Betrachtungen stand das Thema »Die Ästhetik im System der Wissenschaften«, das jedoch, wie gleich die Anfangsbetrachtungen zeigten, eine rein unpersönliche und systematische Behandlung nicht ohne weiteres verträgt. Wie eine solche aber trotzdem unübertrefflich erfolgen kann, wenn nur die lebendige Persönlichkeit des Ästhetikwissenschaftlers, des Ästhetikphilosophen in der rechten Weise aus ihrer konkreten Geistigkeit heraus das systematische Unternehmen fördert, das exemplarisch aufzuzeigen war das letzte und vornehmste Ziel dieser dem verehrten Altmeister der deutschen Ästhetik gewidmeten Betrachtungen. In welcher Weise dabei eine ganz bestimmte Art von »Kontemplation« das eigentlich synthetische Prinzip des Volkeltschen Denkens auszumachen scheint, ist an anderer Stelle bereits betrachtet worden (in der Abhandlung »Kontemplation als Wurzel von Philosophie und Kunst« innerhalb der Festschrift »Zwischen Philosophie und Kunst. Johannes Volkelt zum 100. Lehrsemester«). Hier erübrigte sich deshalb ein nochmaliges Zurückgreifen auf dieses Prinzip »universeller Kontemplation«. Es kann vielmehr in erster Linie auf die gegenständliche Leistung dieser Kontemplation innerhalb des Ästhetiksystems Volkelts an.

In dem Zurückgreifen auf die tieferen Schichten seines Werkes aber offenbart sich der ganze Gehalt eines Systems, dessen Fruchtbarkeit und dessen Reichtum an den allerverschiedensten Anregungen sich erst noch entfalten muß und sicherlich entfalten wird. Verwirrend ist vielfach der Reichtum der gebotenen Aspekte und Hinweise; viel näher an der konkreten Fülle und Bewegung des Ästhetischen in Natur und Kunst als viele andere Lehrgebäude der Ästhetik ist gerade der Systembau Volkelts errichtet. Niemals aber verleugnet sich ein im letzten Grunde metaphysisches Streben der Betrachtung ins große Einfache und Allgemeine der obersten Prinzipien bei Volkelt, der sich somit sicher dem Worte des großen deutschen Klassikers aus dem 18. Jahrhundert verwandt empfindet, das als Motto über diesen Betrachtungen steht, die nicht zuletzt den Dank des Schülers an den verehrten Lehrer für die große geistige Förderung gerade auf dem Gebiete, dem diese Betrachtungen gewidmet sind, ausdrücken sollen.

XI.

Sprache und Rhythmus der späten Hymnen Hölderlins.

Von

Rudolf Krieger.

Die Literaturgeschichte hat früher Hölderlin[1]) zu den Romantikern gerechnet oder doch einen Seitentrieb der Romantiker genannt. Wenn man ihn heute auch weiter von den Romantikern abrückt als bisher, seine Stellung ist trotz Hellingrath und W. Michel nicht eindeutig bestimmt. Das mag daher kommen, daß über den Begriff des spezifisch »Romantischen« keine Einstimmigkeit herrscht. Man könnte — wie es bisher geschah — um den ganzen Problemkreis, der damit gegeben ist, bis in Einzelheiten zu erhellen, den Weg der ideengeschichtlichen Betrachtung einschlagen. Es wären dann die geistigen Voraussetzungen zu verfolgen, unter denen jene Dichtergeneration aufgewachsen ist, die man heute mit dem Namen »Romantik« bezeichnet. Diesem Organismus geistiger Bedingungen wäre der einzelne Dichter in seiner menschlichen, geistigen, ja auch gesellschaftlichen Prägung gegenüberzustellen. Doch hier wird nun entscheidend: die originale Verarbeitung der gegebenen geistigen Voraussetzungen durch den Dichter. Sie ist eine Frage seiner persönlichen Welthaltung überhaupt. Aus der Auseinandersetzung des Dichters mit dem Überkommenen, kurz, mit dem Weltbild seiner Zeit, wächst das, was wir »Weltanschauung« nennen. So kann bei einer annähernden Gleichheit geistiger Einflüsse bei verschiedenen Dichtern doch in jedem ein ganz anderes Weltbild entstehen. Gerade dies ist bei den Romantikern und Hölderlin der Fall. Auch hier eine scheinbare Gleichheit geistiger Voraussetzungen, und trotzdem eine vollkommen anders geartete Form der Weltanschauung, eine andere Haltung der Gesamtheit des Lebens gegenüber. Wollte man nun Hölderlin in die Reihe der Klassiker stellen, so wäre gerade von der weltanschaulichen Seite aus manches einzuwenden. Fritz Strich[2]) nennt ihn ausweichend als Repräsentanten der »dionysi-

[1]) Zitate nach: Hölderlins Sämtliche Werke, histor.-krit. Ausgabe, besorgt durch N. v. Hellingrath; Bd. IV ist ohne Bandbezeichnung zitiert.

[2]) Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, München 1924.

schen« Romantik im Gegensatz zur »christlichen«. Und doch bleibt uns für die Lösung der Zugehörigkeitsfrage ein sicheres Kriterium: Sprache und Form, d. h. der Stil der Dichtung. Er ist in gewissem Sinne gestaltgewordene Weltanschauung, er ist ihr künstlerisch-formaler Ausdruck, ja ihr einziger überzeugender Vermittler. Daher soll eine Stilanalyse der späten Hymnen Hölderlins, seiner letzten und reifsten Dichtungen, die Grundlage bilden für die Entscheidung, ob der Dichter der Klassik oder der Romantik angehört, und ermöglichen, die wechselseitige Bedingtheit wie auch die Eigenart seines Stils und seiner Weltanschauung zu erkennen und zu deuten. Zunächst wird da vom Sprachstil, wie er sich in Ausdruck und Bildgebung manifestiert, zu reden sein.

Entwicklung von Ausdruck und Bildgebung.

Viëtor[1]) sagt (S. 215) von der Hymnensprache: »Die Diktion der Hymnen rückt ab von jeder malenden und schmückenden Manier und findet einen dichterischen Ausdruck in anderer Richtung.« Es geht nicht mehr um sprachlichen Ausdruck persönlicher Erlebnisse, sondern um zwanghaftes Mitteilen wesenhafter Offenbarungen. Sprache und Rhythmus passen sich diesen verschiedenen Gedankenkreisen so an, daß jenes »scheinbar paradoxe Wesen der Diktion« entsteht: Einfachheit im Kundtun gedanklicher Erkenntnisse, blühende und doch realistische Farbe in Naturschilderungen und harte, kalte Bildlichkeit, wenn es um gebotene, prophetische Einhüllung religiöser Gedanken und Gesichte geht. Eine Änderung der gesamten Sprache geschieht, von der nicht etwa allein der grammatische Stil oder die grammatischen Formen, die Wortarten betroffen werden. Sie erfaßt vielmehr den innersten Kern der Sprache, das Wort selbst — das Wort als Materie, sagt Michel. Eine Erklärung dieser Tatsachen aus den wachsenden Einflüssen der Krankheit — eine rein medizinische also, wie es etwa Lange oder Koch versuchen, kann nicht befriedigen. Abgesehen davon, daß da ganz einwandfreie dichterische Sprachformen und Bilder (Neutralbildungen, Inversion usw.) als Symptome geistiger Trübung gewertet werden, bietet schon der erkennbare Wille zu bewußter dichterischer Durcharbeitung und kritischer Sichtung, nicht zuletzt zu philosophisch-ästhetischer Auseinandersetzung, ein bedeutsames Gegenargument.

»Die ständige Wandlung der Wortgestalt kommt nicht aus einer Wandlung des Grunderlebnisses, sondern aus der fortschreitenden ... Durchkämpfung des Grunderlebnisses durch die Materie ‚Wort' und ‚Hölderlin'. Es bemächtigt sich immer entschiedener seines Worts

[1]) Karl Viëtor, Die Lyrik Hölderlins, Frankfurt 1921.

und Wesens mit einer organisierenden und kristallischen Gewalt«, sagt Michel von der Sprache der letzten Periode Hölderlins[1]). Und doch glaube ich, daß gerade die Wandlung der Wortgestalt — das soll heißen: die fortlaufende Überarbeitung des sprachlichen Ausdrucks, wovon noch zu reden sein wird — aus der Wandlung des Grunderlebnisses kam, aus einer inneren Erschütterung seines Weltanschauungsgebäudes. Zugegeben, im Grunde wurde es nicht wesentlich verändert; es wurde aber gleichsam auf eine andere Ebene, in eine andere geistige Schicht gehoben. Und die treibende Kraft, die hinter diesem Werdegang stand und wirkte, war die langsame Gestaltwerdung der religiösen Geisteswelt Hölderlins, wie sie Ausdruck in seiner Mythologie fand. Auf deren Artung und Bedeutung muß daher notwendig in aller Kürze eingegangen werden.

Der Ursprung der Mythologie — man kann sagen aller Mythologie — ist der Glaube an göttliche Kräfte und Zeichen, die sich in gewissen Erscheinungen und Ereignissen der Natur kundgeben und meist durch deren Personifizierung symbolisiert werden. So wuchs auch aus natur-mythischem Denken die Welt Hölderlinscher Religiosität und Mythologie. Man kann nicht genug betonen, daß das Mythologische zur religiösen Sphäre gehört. Es sucht und bildet sich außermenschliche, objektive Formen des Göttlichen. Das verbietet uns einen Mißbrauch mit diesem Begriff, zu dem man heute neigt. Denn wenn man den Begriff in jenem strengen Sinne nimmt, so kann z. B. von einer Mythologie des deutschen Klassizismus oder der Romantik nicht eigentlich die Rede sein. Daraus ergibt sich der Irrtum, Hölderlins Mythologie als typisch romantisch zu bezeichnen, wie Strich es tut. Romantische und klassische Mythologie sind gleichsam Formen der ästhetischen Anschauung, im besten Falle Allegorien für Begriffe der philosophischen Spekulation, d. h. ihr Ursprung — man denke nur an Schiller — ist rationaler Natur. Und wenn Mythologie »unbewußte Reflexion« ist, die durch philosophische Spekulation zwar verstandesmäßig gedeutet, aber auch zugleich zerstört zu werden droht, so konnte nur eine Lebensfrömmigkeit, wie Hölderlin sie besaß, sie modern vergeistigen, ohne ihre Naivität und Unbedingtheit anzutasten. (Darin, im naturhaft-mythischen Denken, steht er vielleicht Goethe näher, als man annehmen sollte.) Und wie religiöse Glaubensform notwendig die Gesamtheit der Lebensanschauung — nicht nur das rein »Dichterische« — durchdringt und gestaltet, so wird sie auch zum Gesichtspunkt, von dem aus das ganze Sprachproblem aufgerollt und zum mindesten teilweise gedeutet werden kann.

[1]) Wilh. Michel, Fr. Hölderlin, Weimar 1925, S. 117 f.

So wird unter dem Zwange des religiösen Erlebnisses bei Hölderlin eine fast neue Sprache geboren. Dies erklärt auch die Tatsache, daß jetzt bei ihm von literarischen Vorbildern keine Rede mehr sein kann. Die Sprachbildung vollzieht sich nicht unvermittelt sprunghaft; es ist ein langsames Wachsen, begleitet von einer fast bewußten, klaren Arbeit des schaffenden Sprachgenius. Wenn im folgenden diese Entwicklung anschaulich gemacht werden soll, wird nichts dienlicher sein als ein Vergleich der verschiedenen Gedichtfassungen, wobei vor allem auch die Hymnenvarianten Berücksichtigung finden werden. Daraus ergibt sich von selbst die Notwendigkeit, diejenigen Oden und Elegien, welche in der Hymnenperiode teilweise oder auch völlig umgearbeitet wurden, in den Betrachtungskreis einzubeziehen.

Der Übergang zur Hymnenperiode setzt mit der genannten Überarbeitung der Oden und Elegien ein. Zeitlich fällt sie mit der Periode zusammen, die Viëtor als die vierte (1799—1801) ansetzt und als deren wesentlichstes Merkmal das In-den-Mittelpunkt-Rücken des Griechentums und eine erste Annäherung an das Christentum gelten kann. Es sind dies wesentliche Faktoren der neuen religiösen Einstellung des Dichters, auf deren Grundlage sich nun die Sprachwandlung vollzieht. Wichtig und kennzeichnend für die Sprache der Übergangsepoche ist die Abwendung vom Subjektiven in jeder Form: Das allzu Persönliche wird getilgt und in eine allgemeingültige Sphäre gehoben. Im übrigen verweise ich auf das Kapitel bei Viëtor über die Diktion in dieser Zeit.

Innerhalb der eigentlichen Hymnenperiode, die vom Anfang des Jahres 1801 bis zum Beginn der Irrsinnszeit (etwa 1805) reicht, können zwei Stufen der Sprachentwicklung festgestellt werden, als deren Grenze das Jahr 1802 gelten darf. Die Hymnen bis zum »Rhein« gehören der ersten Stufe an. Sie sind wohl noch im wesentlichen von den Merkmalen der Übergangsperiode beherrscht, die sich erst vom »Einzigen« ab verlieren; doch zeigen die Umarbeitungen der Oden und Elegien dieser Zeit, auch vereinzelt schon Varianten dieser ersten Hymnenschicht, ganz den Charakter der Sprache, wie sie in »Patmos« und noch mehr in den Bruchstücken der späteren Zeit immer reiner sich ausprägt. Zwischen beiden Hymnenschichten bestehen aber keine Wesensunterschiede mehr, sondern nur noch Gradunterschiede. Ist die eine immer noch voll Pathos und edlen Schwungs, so steht die andere sozusagen unter dem »Pathos der Einfachheit«. Dagegen geschehen größere Verschiebungen auf syntaktischem und rhythmischem Gebiet. Aber es empfiehlt sich nicht, die beiden Perioden getrennt zu betrachten, und ich will mich darauf beschränken, innerhalb der folgenden Untersuchung auf wichtige Unterschiede hinzuweisen.

Man kann nicht eindringlich genug auf den erwähnten Zusammen-

hang zwischen Sprache und religiöser Geisteswelt bei Hölderlin hinweisen; womit nicht nur der sprachliche Niederschlag des religiösen Denkens in seiner mythologischen Begriffs- und Bilderwelt gemeint ist. Es wurde schon gestreift, wie der religiöse Untergrund bereits den sprachlichen Ausdruck des dichterisch-persönlichen Erlebnisses unmerklich verwandelte. Wohl geschah es immer noch aus der Sphäre des »Lyrikers«, wenn auch strenger, kräftiger geworden. Nun aber treten wir in die Welt des Hymnikers ein, die durch und durch religiös ist, und auch die Sprache wird, gemäß der Artung dieses religiösen Kreises, mythisch. »Die Worte selbst sind etwas anderes, als sie scheinen.« Mit Recht weisen Michel und Hellingrath auf die Bedeutung hin, die das »Wort« nun für Hölderlin hat. Hinter jedem Wort stehen unbegriffene, geheimnisvolle Dinge, die es nur wie mit einem Gewand verhüllt. Diese »Zweiseitigkeit« des Wortes entspricht der des religiösen Erlebnisses. Denn man darf nicht vergessen, daß jede wahre religiöse Glaubensform eine exoterische und eine esoterische Seite hat. Die exoterische ist die Gestaltenwelt der Mythologie, sie ist faßbar als versinnlichter Begriff, ist allgemeinverständlich, Glaube des Volks. Bei den Griechen hatte die gestaltenreiche Welt des olympischen Götterhimmels, die Welt der Heroen und Halbgötter, diese Prägung. Diese Welt ist sozusagen »apollinisch«. Esoterisch aber ist die Welt der Mystik, des heimlich wirkenden göttlichen Geschehens, des ewigen Werdens und Vergehens. Es ist, mit Hölderlin zu sprechen, die »Nachtseite« der apollinischen Welt, aber ihr ebenso eigentümlich, wie Tag und Nacht in der Wirklichkeit zusammengehören. Um sie weiß nur der Wissende, der Seher und Priester. Aus ihrem chaotischen Reich kommt die dionysische Erkenntnis, die der Eingeweihte bei den griechischen Mysterien in rauschhafter Verzückung empfangen sollte. Ihnen nähert sich Hölderlin aus verwandter Seele und nicht umsonst will er auch dieses dunkle, »orientalische« Wesen des Griechentums seiner Zeit nahebringen. Hölderlin war ein »Wissender«, seine Religiosität — man übersah das bisher — lebt auf der Grenze zwischen mythologischer und mystischer Welt. Das bestimmt die besondere Art seiner Spätsprache.

Jene Neigung zur Objektivierung, wie sie sich in der Übergangsperiode anzeigt, wird jetzt offenbar und tritt in verschiedenster Form auf. Ihr sprachlicher Ausdruck soll nicht poetisch-schwunghaft sein, sondern richtig und klar. So genügt nicht mehr die gleichsam schüchterne Frage aus dem »Lebenslauf«:

H. 282 »Weht im untersten (dann: nüchternen) Orkus
1800 Nicht ein liebender Othem auch?«

In der späteren Änderung wirkt die Frage fast herausfordernd, fana-

tisch eifernd, aber doch sachlich auf den Kern des Gedankens dringend:

H. 22, 7 »Herrscht im schiefesten Orkus
Nicht ein Grades, ein Recht noch!«

Die gleiche sachliche Strenge klingt aus dem Satze: »uns auch treibt mit richtigem Stachel hinaus der Herrscher« (H. 143, 35, 1801/02), dessen erste Fassung lautete: »so auch treiben uns lächelnd hinaus die Götter« (H. 140, 35). Die Änderung eines einzigen Worts vermag dabei einem Gedanken eine ebenso scharfe wie konkret-bildhafte Wendung zu geben wie im »Einzigen«:

H. 186, 5 »Denn wie in himmlische
Gefangenschaft verkaufft.«

Später: H. 231, 5 »Denn wie in himmlischer
Gefangenschaft gebükt,«

Statt vieler soll ein letztes Beispiel das Streben nach genauer und getreuer Darstellung beleuchten: in der Reinschrift von »Patmos« heißt es (H. 199, 16): »da entführte mich schneller denn ...«, die überarbeitete Reinschrift (H. 381, 17) bringt »unermeßlicher«, so das Wunderbare der geheimnisvollen Versetzung des Dichters in die Ferne andeutend, was sich in noch späterer Fassung (H. 227) endgültig in dem Wort »künstlicher« ausprägt.

Daß eine solche unbarmherzige Sachlichkeit auch den alltäglichen Ausdruck nicht scheut, ist notwendige Folge:

H. 39, 5, 1800 »Was geschiehet, es sei alles geseegnet dir«.
Später: H. 68, 5 »... gelegen dir.«

Und doch, wie wenig haben diese Erscheinungen mit »Alltags«sprache zu tun. Das sind keine abgegriffenen Worte. Sie sind unter der Hand des Dichters neu geworden, trächtig von Sinn und Bedeutung. Wohl scheint das Wort einfach und farblos zu sein. Doch stellt sich bei näherem Zusehen heraus, daß gerade das unkomplizierte Wort nur die möglichst schlichte Formel für einen sehr bedeutenden geistigen Komplex darstellt. Nicht umsonst gehen der endgültigen Entscheidung für ein solches Wort mehrere Versuche voraus, und die Tatsache der wiederholten Umformung zeigt die gedankliche Arbeit, die dahinter steht. Gerade die »Krankheit« Hölderlins, sein überempfindlicher, nervöser Geist lassen vermuten, daß bei der Wahl solcher Worte seine ganze Vorstellungswelt, die sich gedanklich und bildlich damit verknüpfen ließ, assoziativ mitwirkte. Wo sich dieser Vorgang verfolgen läßt, erschließt sich uns eine Form des »mythischen« Wortes. Wie wenig ein solcher Hinweis leere Spekulation sein kann, möge aus zwei Vergleichen von verschiedenen Fassungen klar werden. In der späteren Fassung von »Dichtermut« lesen wir statt »jedem trauend«

(H. 39, 15, 1800): »jedem offen« (H. 41). Eine abstrakte, eindeutige Bezeichnung eines geistigen Vorgangs wird durch bildhaften Ausdruck ersetzt. Und gerade dadurch öffnet sich die Aussicht auf den ganzen Gedankenkomplex, den — geistig und bildlich zugleich — Hölderlin mit diesem Wort verband. »Offen« ist nicht nur die Bezeichnung für vertrauende Haltung den Menschen gegenüber, es bedeutet allgemein auch »geistiges Geöffnetsein«, Aufgeschlossensein. So will an anderer Stelle »Komm! ins Offene, Freund« (H. 112, 1), heißen: »Komm dorthin, wo das Göttliche offenbar, unendlich aufgetan«, wie der »offene Himmel« ist. Ganz im gleichen Sinne wird im »Brod und Wein«: »Komm! daß wir das Unsrige schauen« (H. 319), in der zweiten Reinschrift geändert: »daß wir das Offene schauen« (H. 120, 41). In derselben Elegie finden wir »drum in der Gegenwart der Himmlischen würdig zu stehen« (H. 123, 95) in späteren Zusätzen in »eine Weile zeitig zu stehen« (H. 322) umgestaltet. »Zeitig« = zur rechten Zeit, wobei »Zeit« für Hölderlin sich stets mit dem Begriff der schöpferischen Zeit verbindet. Dazu findet man bei Michel [1]) neben sehr guten Erklärungen eine Menge weiterer Beispiele. Worte, die immer wieder in den Hymnen uns entgegentreten, sind dort aufgeführt, wie »Zeit«, »Tag«, »Nacht«, »Schlaf«, »Freude« usf. und nach ihrem mythischen Gehalt betrachtet.

In dem mythischen Wort ist der Gipfel des Objektivierungsprozesses erreicht: nicht nur im gedanklichen Zusammenhang, sondern schon im einzelnen Wort selbst ist die Verbindung mit dem religiösen Weltgehalt der dichterischen Anschauung hergestellt. Man kann daher sagen: Die gesamte Richtung der Sprachwandlung auf das Objektive hin, bezeichnet den Weg zum mythischen Wort und endet in ihm.

Diese »Objektivierung« haben wir bisher unter dem Gesichtspunkt der rein geistigen Haltung des Dichters gesehen. Es handelt sich da mehr um Ausdrucksformen der »begrifflichen« Welt, die, wie dargetan, in der religiösen Welt des Dichters wurzeln. Im folgenden haben wir es mit der eigentlich dichterischen Sphäre, der Welt der sinnlichen Anschauung zu tun, die ebenfalls in den Objektivierungsprozeß einbezogen wird oder, wie wir sehen werden, ebenfalls mythische Prägung hat.

Sie umfaßt die ganze Bilderwelt, und ich nenne ihren sprachlichen Ausdruck »Bildgebung«. »Bildgebung«, definiert A. v. Grolman [2]) (S. 16), »ist ein bildhaft verstofflichender Ausdruck, zu dem sich eine ursprünglich rein seelische, gedankliche Möglichkeit des Dichters weiterent-

[1]) Wilh. Michel, H. und der deutsche Geist, Darmstadt 1924, S. 49.
[2]) A. v. Grolman, Hölderlins Hyperion, Karlsruhe 1919.

wickelt.« Ihr nächster und eigenster Bereich ist die Schilderung und Darstellung der gegenständlichen Natur, das Landschaftsbild, dem wir uns jetzt zuwenden. Hier ist Hölderlin verschiedene Wege gegangen. Viëtor spricht S. 220 von den Ansätzen zu einer neuen »Stimmungslyrik«. Sie entwickelt sich allerdings außerhalb der hymnischen Welt, und mit Recht hat man auch die Gedichte in freien Rhythmen dieser Art außerhalb der großen Hymnen gestellt, wie z. B. »Mit gelben Birnen ...« (H. 60; weiter: »Andenken« H. 61, auch Bruchstück 21, H. 254).

Was die Landschaft der Hymnen kennzeichnet und anschaulich macht, ist vor allem das typisch Deutsche an ihr. Es tritt gerade in den Bruchstücken mit rein lyrischem Charakter hervor und gibt ihnen ihr eigenes Gepräge, macht zum guten Teil das Neuartige an dieser Form lyrischer Bildgebung aus. Wie bedeutungsvoll es für Hölderlin war, beweist das Einsetzen deutscher Landschaftsnamen an verschiedenen Stellen. Da heißt es im »Wandrer« (H. 103, 49): »Seeliges Tal des Rheins«, statt allgemein: »Seliges Land«. Oder in derselben Elegie:

> »Und wie die Kinder hinauf zur Schulter des herrlichen Ahnherrn
> Steigen am dunklen Gebirg, Vesten und Hütten hinauf.«

Dagegen H. 104, 53

> »Aber lächelnd und ernst ruht droben der Alte, der Taunus,
> Und mit Eichen bekränzt neiget der Freie das Haupt.«

Entscheidend ist aber, daß die Landschaft gewissermaßen von innen heraus wesentlich erfaßt und doch wieder durch äußere Details klar gezeichnet und nahegerückt wird. Der Grund hierzu liegt in der besonderen Einstellung, die Hölderlin zur Landschaft gefunden, man könnte auch sagen, erkämpft hat. Sie bestimmt die Art der landschaftlichen Bildgebung. Zunächst sei kurz erörtert, welchen Platz die Landschaft in Hölderlins Weltbild einnimmt. Die Hymnen sollten »unmittelbar das Vaterland und die Zeit angehen« [1]). Dieses Vaterlandserlebnis war, wie Strich sagt, für Hölderlin »der Raum, der Boden«, es war, wie Hölderlin selbst es in einem Briefe nennt [2]): »Das Ergreifen der Natur und ihrer Eigentümlichkeiten als nationell — und Schiksaalsweise bildend.« Aus der beziehungsreichen und deutungsvollen Eigenart der Landschaft wächst schicksalhaft das nationale, geschichtliche Geschehen, wie auch das geheimnisvolle, göttliche Wirken der Naturkraft. Die Landschaft wird gleichsam zum Quellgrund geistiger Vorgänge; sie ist der Ausgangspunkt großer kulturgeschichtlicher Auseinandersetzungen. Vor allem aber lebt in ihr unmittelbar die ewige Natur, als Ursprung und zeitlose Bewahrerin des Göttlichen. So kündigt z. B.

[1]) H. V, S. 331.
[2]) H. V, S. 328.

diese in ihr die Wiederkunft der Götter an: »Denn voll Erwartung liegt das Land« (H. 181, 6) und »Tal und Ströme sind weit offen um prophetische Berge« (H. 182, 35 und später Vers 97).

Diese Andeutungen müssen genügen, um zu zeigen, wie das Landschaftliche in den großartigen Kreis mythisch-nationalen Geschehens einbezogen wird. So aber wird die Art der landschaftlichen Bildgebung klar, die von gewaltigen Massen und durchaus »heroischer« Natur ist [1]). Große nationale Landschaften werden in knappen Umrissen hingestellt [2]), verlebendigt durch konkrete, typische Einzelheiten, die ihnen beigegeben sind:

»Glükseelig Suevien, meine Mutter,
Auch du, der glänzenderen, der Schwester
Lombarda drüben gleich,
Von hundert Bächen durchflossen!
Und Bäume genug, weißblühend und röthlich
Und dunklere, wild, tiefgrünenden Laubs voll,
Und Alpengebirg der Schweiz auch überschattet,
Benachbartes dich; ...« (H. 167, 1.)

Dabei liebt es Hölderlin, die ihm bedeutsamen landschaftlichen Teile, sei es Fluß, Gebirg oder Land, zu nennen, und man spürt, mit welcher Freude er dies tut; aber auch mit welchem Vorbedacht er den klangvollen Namen wählt und ihm seinen sinnvollen Platz anweist. Man möchte sagen: Schon wo nur solche Namen genannt werden [3]), blüht das Land farbig-lebendig auf in sattem Klang:

»... Aber darum denken
Wir aneinander doch, ihr Fröhlichen am Isthmus,
Und am Cephyß und am Taygetos,
Auch eurer denken wir, ihr Thale des Kaukasos
......« (H. 160, 51.)

Vor diesen großen landschaftlichen Hintergründen — sie umfassen Germanien, Griechenland und Asien — spielt sich das gesamte religiöse Geschehen ab und in seine Bewegung wird die Landschaft und überhaupt elementarer Natur-Vorgang und Erscheinung symbolhaft verwoben. Der naturhafte Vorgang ist gewissermaßen nicht vom Dichter zum Symbol erhoben, sondern schicksalshaft dazu bestimmt. Für Hölderlin stehen Natur und Mensch, im engeren Sinne: Volk und nationale Landschaft, unter einem ewigen Gesetz. So kann eines für das andere gelten. Das ist Naturmythos von äußerster Konsequenz.

Die wechselseitige Durchdringung von Natur- und Geisteswelt,

---

[1]) Viëtor, S. 219.
[2]) H. 169, 64; 172, 1; 200, 31; 220, 21.
[3]) H. 158, 12; 186, 18.

wie sie sich in der Landschaft vollzieht und deren Schilderung bedingt, ist nur eine Seite der »Bildgebung«. Die andere ist die immer stärkere Durchsetzung des rein Gedanklichen mit stark bildhaften Vorstellungen überhaupt. Hierher gehört zunächst das Verwenden des ausführlichen, episch-breiten Vergleichs. Er kann »bukolisch« (H. 151, 1; 195, 151), »heroisch« (156, 61; 158, 1) oder mehr lyrisch bewegt sein (159, 28)[1]. Doch ist es bezeichnend, daß Vergleiche (mit einer Ausnahme: »Patmos« H. 195, 151) vom »Rhein« ab verschwinden. In der ersten Hymnenschicht hat Gedankliches und Bildliches noch seinen eigenen Bereich und tritt im Vergleich nebeneinander, indem eines das andere dichterisch-schmückend ergänzt. Später aber wird das abgewogene Verhältnis, in dem sich dort diese beiden sprachlichen Ausdrucksphären gegenüberstehen, aufgehoben: Gedanke und Bild verschlingen sich. Das zeigen vorerst die Metaphern, die schon in der ersten Hymnenzeit auftreten. Auch Pindar hatte eine Vorliebe für Metaphern und metaphorischen Ausdruck. Dornseiff[2] (S. 44) sagt, daß bei ihm die Metapher der stimmungsgemäß gefärbte Ausdruck einer Vorstellung sei, keine gekürzte Form des Vergleichs. So verstand auch Hölderlin, Gedachtes und Geschautes zu verbinden und aus dem Erlebnis beider neue und unerhört kühne Sprachwendungen zu finden. Sie nehmen entweder die Form einer kurzen Metapher an oder bestehen aus einem breiter ausgeführten Bild. Beispiele für die kurze Metapher sind Wendungen wie »das treue Gewölk« H. 163, 45 für »Freunde«, »Blume des Mundes« H. 183, 72 für »Sprache«, »schattenlose Straßen« H. 200, 49 für »Schiffahrtswege« und andere. Zahlreicher sind die Belege für den breit ausgeführten metaphorischen Ausdruck, der in reicher Fülle in der zweiten Hymnenreihe durchbricht[3]; das zeigt ein Vergleich der umgearbeiteten Elegie »Brod und Wein«:

H. 122, 74 »Zu hell kommt, zu blendend das Glük.«
Dafür H. 322 »Zu Gast (?) triffet den Rükken das Glük.«

Endlich hat die Vermischung von Gedanke und Bild eine eigenartige Form der Bildwerdung zur Folge: ein naturhaftes Bild wird zum Vermittler einer rein geistigen Anschauung. Das Landschaftliche, die Natur spielt hier wieder eine Rolle und es sei auf das verwiesen, was über Naturmythos gesagt wurde. Nur handelt es sich jetzt nicht um bestimmte nationale Landschaften wie dort, sondern um anderes. Jetzt sind es Naturbilder allgemeinster Art, durch welche religiöse Vorgänge geheimnisvollen Ausdruck erhalten. Wohl gründet sich auch hier die Bildgebung auf die innere gesetzmäßige Einheit, die Natur

[1]) Viëtor, S. 218 ff.
[2]) Franz Dornseiff, Pindars Stil, Berlin 1921.
[3]) H. 124, 134, dagegen H. 322; H. 338, dagegen H. 160, 37.

und Menschenleben, oder besser geistiges Leben für Hölderlin besitzen; doch ist es in diesem Falle nicht gleichgültig, ob eine abstrakte oder bildhafte Formulierung gewählt wird. Dinge, die Hölderlin ahnte oder sah, sollen im Bild verhüllt werden, und zwar formt er sich für bestimmte religiöse Vorstellungen bestimmte Bilder, die er immer wieder anwendet. Es entsteht eine mythische Bilderwelt, deren Ausdruck sich ähnlich entwickelt hat wie die mythische Begriffswelt, von der schon gesprochen wurde. Es bildet sich eine Art mythische Landschaft, die gewissermaßen kein räumliches Dasein hat, sondern nur in der rein geistigen Anschauung existiert. In ihr spielt sich göttlich-menschliches Geschehen in Naturvorgängen und -erscheinungen symbolisch ab. Ich will dies an einem Beispiel klar machen: Der Dichter will von den göttlich-schöpferischen Epochen der Geschichte reden, mit denen der Mensch eine geistige Verbindung einzugehen wünscht. Die Stelle in »Patmos« (H. 199, 9) lautet:

»Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit
Und die Liebsten nahe wohnen, ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gieb unschuldig Wasser,
O Fittige gieb uns, treuesten Sinns
Hinüberzugehen und wiederzukehren.«

Wir haben keinen zusammengezogenen Vergleich vor uns, sondern ein lebendiges, anschauliches Bild als unmittelbaren Ausdruck einer rein geistigen Vorstellung [1]). Der Gedanke der schöpferischen Zeiten ist zum mythischen Bild geworden und jede Vorstellung, die an diesen Gedanken anknüpft, ist demgemäß folgerichtig bildhaft ausgedrückt. Hierher gehört auch der Gedanke vom Zustand der Götterlosigkeit, vom ungläubigen Leben, das in der Spätzeit stets unter dem Bild der »Wildnis« auftritt [2]) (H. 216, 30):

»Es sprosset aber . . . . . .
viel üppiges neidiges
Unkraut, das blendet, schneller schießet
Es auf, das ungelenke, ...
. . . . schlägt
Empor, achtlos, und schonet
Den Raum nicht und . . . bedeket,
Weitgährend, ein dampfend Gewölk
Die unbeholfene Wildnis.«

Der Naturmythos ist hier die äußerste Möglichkeit jener »Objektivierung«, die nun das ganze Weltbild, die Welt-»Anschauung«, erfaßt,

[1]) Vgl. dagegen noch H. S. 156, 63 f.
[2]) H. 163, 47; 208, 188; 233, 55.

indem vom Dichter an sich unpersönlich gesehene Geschehnisse und Zusammenhänge geistiger Art noch ihren sachlichen Ausdruck in der Natur, also in den unverrückbaren, festgefügten Gestalten unserer sinnlichen Wahrnehmungswelt erhalten. Ich sagte schon einmal: Die Richtung der Sprachwandlung auf das Objektive hin sei der Weg zum mythischen Wort. Das war von außen nach innen gesehen. Jetzt können wir den Satz umkehren, erweitern und dahin präzisieren: Die mythenbildende Form der Hölderlinschen Religiosität gab ihm der Welt gegenüber eine ehrfürchtige Distanz, die zwangsläufig jene Strenge und Sachlichkeit des Sprachstils zur Folge hatte. Wie stark und wahrhaftig sie war, zeigt sich entscheidend in der Wahl der dichterischen Form, die bei jener Gefühlsstärke die ungebundenste hätte sein müssen und doch — mit letztem Bändigungswillen und geistiger Konzentration geschaffen — jene eigenartige, strenge Gebundenheit aufzeigt, wie sie Hölderlins »freie Hymnen« kennzeichnet.

Der freie Rhythmus.

Was sind freie Rhythmen? Gehören sie zur Prosa oder zum Vers? Sind sie nichts anderes als rhythmische Prosa? Das sind Fragen, über die immer noch Unsicherheit herrscht. Sie beweisen, wie unser rhythmisches Gefühl selbst verbildet oder noch nicht gebildet ist; beweisen, daß wir heute noch nicht einmal »nacherleben« können, was schon vor mehr als hundert Jahren schöpferische Tat des Sprachgenius war. Werden heute freirhythmische Gedichte vorgetragen, so sucht man nur zu oft wegen »natursüchtiger Wasserscheu vor dem Skandieren«, wie es Andreas Heusler nennt [1]), die rhythmische Form aufzulösen. Man vergeht sich damit gegen die höchste und vornehmste Absicht des Dichters. Wenn man die Bedeutung der rhythmischen Form mißversteht oder verkennt, so hat das seinen Grund darin, daß Dichtung nur allzusehr Lesekunst geworden ist. Heusler weist mit Recht darauf hin, daß man sich zur Erfassung der freirhythmischen Form — auf sein Ohr verlassen soll und nicht auf das Auge. Und keine Dichtung fordert mehr das »Laut-Lesen«, den Vortrag, keine verlangt mehr nach dem Hörer als hymnische Dichtung. Die geistesgeschichtliche Seite dieser Tatsache wird noch zu erörtern sein.

Ich halte mich im Gebrauch verstechnischer Ausdrücke an Heusler und stelle mit ihm fest, daß »Rhythmus« jede rational meßbare Zeitgliederung ist. Somit ist der Begriff der »rhythmischen Prosa« von

[1]) Deutsche Versgeschichte S. 44, 1. Bd., Berlin-Leipzig 1925.

vornherein ausgeschaltet. Ich nehme mit Heusler weiter an, der Unterschied zwischen Prosa und Vers bestehe darin, daß der Rhythmus des Verses gegenüber dem der Prosa geordnet, abgewogen, d. h. takthaltig ist. Also lautet die Frage noch: Vers oder Prosa? Heusler (S. 72) entscheidet so: »Die freien Verse bilden, auch wo man sie mit dem Takte mißt, vermöge ihrer Vielgestaltigkeit einen Übergang zur Prosa.« Diese Entscheidung ist näher zu untersuchen. Zunächst: »auch wo man mit dem Takte mißt«. Heusler selbst grenzt den Vers gegen die Prosa eben durch seine Takthaltigkeit ab. Er will in Zweifelsfällen den Dichter zur Entscheidung aufrufen; dessen Formabsicht soll bei der Beurteilung der Frage maßgebend sein. Bei den Dichtern der freien Rhythmen aber ist doch eine Formabsicht schon darin zu erkennen, daß ihre Gedichte versmäßig abgesetzt sind. Nun ist mit Heusler (S. 45) Ziel des Versbeobachters: »die Rhythmen zu erschließen, die der Schöpfer gemeint hat«. Dazu bietet der Versabsatz die beste Handhabe, vorausgesetzt, daß der Vers als solcher gesprochen wird. Das gilt besonders da, wo Enjambement eintritt. Es verleitet am ehesten dazu, durch »sinngemäßen« Vortrag den Vers aufzulösen. Doch ruft der gesprochene Vers gerade hier — durch das Enjambement — eine Spannung zwischen Gehalt und rhythmischer Struktur des Satzes hervor und wird so ein bedeutsames Mittel der künstlerischen Stilisierung. Beachten des Versabsatzes ist also Vorbedingung zur Erkenntnis des Rhythmus. Freilich ein allgemeines Schema wird dabei nie herauskommen, »es müßte denn für jede Zeile ein neues sein«. Es wird sich ergeben, daß zum wenigsten jede Zeile ihren Takt, meistens ganze Zeilengruppen einheitlichen Takt mit allerdings recht freier Füllung und beliebiger Taktzahl haben. Häufiger Taktwechsel ist kein Gegenbeweis, er findet sich ebenso in anderen, z. B. in Odenversen. — Heusler sagt: »Die freien Verse bilden vermöge ihrer Vielgestaltigkeit einen Übergang zur Prosa.« Was er unter Vielgestaltigkeit versteht, erhellt aus folgendem: »Man kann mit dem Namen (ungebundener Rede nämlich) auch auf anderes zielen: Darauf, daß die rhythmische Form der Prosa ... nicht festgelegt ist. Man darf dies in die Artbestimmung der Prosa aufnehmen. Unsere tägliche Erfahrung lehrt, daß der Urheber selbst seinen Prosatext wechselnd rhythmisiert und seine Formabsicht nicht zerstört findet, wenn andere wieder anders rhythmisieren. Der Vers hat darin grundsätzlich mehr Festigung; seine ,Vielgestaltigkeit' ist eng begrenzt.« Gibt man einmal die innere Bedeutung des Versabsatzes im freien Rhythmus zu, so kann von einer »Vielgestaltigkeit« nicht die Rede sein, wenn man darunter die Möglichkeit einer wechselnden Rhythmisierung versteht. Denn der Versabsatz zwingt auch im freien Rhythmus, den Vers so und nicht anders

zu rhythmisieren. Es gibt da wohl Unsicherheiten, Übergänge, doch wird das Grundmaß des Verses nicht davon betroffen. Sollte Heusler aber unter Vielgestaltigkeit die Tatsache der äußerst freien Taktfüllung und des Taktwechsels verstanden haben, so übersieht er ein Grundgesetz des freien Rhythmus: Daß nämlich der freie Rhythmus dem Willen zur inneren Form entspringt, d. h. dem seelischen Gehalt eines Gedankens, einer Empfindung gerecht werden, der inneren Bewegung einen sinnlichen Ausdruck verleihen soll. Das formale Mittel zur Erfüllung dieser künstlerischen Absicht ist jene Vielgestaltigkeit und äußerste Beweglichkeit der metrischen Form, in der eben die »Freiheit« des Rhythmus besteht. Dazu braucht nur noch die Tatsache der versmäßigen Gestaltung zu kommen, um die freien Rhythmen von der Prosa ebensoweit abzurücken wie jeden anderen Vers. Man kann daher im allgemeinen nicht davon sprechen, daß sie einen Übergang zur Prosa bilden. Wohl aber wäre Kunstprosa ein Übergang zur Poesie, insofern sie, ohne versmäßig gebunden zu sein, rhythmische Formen in obigem Sinne aufweist, was z. B. unverkennbar für einige Briefe des Hyperion zutrifft [1]).

Man könnte nun einwenden: Der versmäßige Absatz gibt zwar den Ausschlag für die Art, wie wir den metrischen Rhythmus zu erfassen haben. Liegt aber im Vers der freien Rhythmen wirklich immer eine solche strenge Formabsicht, wie eingangs behauptet wurde? Will der Dichter von freien Rhythmen nicht Formzerbrecher sein, strebt er nicht bewußt eine Annäherung an Prosa an, ist der Vers nicht ein Zugeständnis nur an andere Dichtformen? Ein Überblick über die zahlreichen freirhythmischen Gedichte unserer Literatur gibt Anlaß zu dieser Frage. Tatsächlich ist eine strenge Grenze zu ziehen zwischen solchen, die auf Auflösung der Form bedacht sind und solchen, die eine neue Form mit besonderer Eigengesetzlichkeit anstreben. Als freirhythmische Gedichte im strengen Sinne wollen nur die angesprochen werden, in denen der Wille zur Form deutlich erkennbar ist. Er offenbart sich im Rhythmus als sinnlichem Ausdruck gedanklicher oder gefühlsmäßiger Bewegung und in der inneren Notwendigkeit der versmäßigen Gestaltung. Allgemein formuliert läßt sich sagen: »Freier Rhythmus« ist reimlose, freie Versdichtung, deren Form durch das besondere Verhältnis ihres metrischen Baues zum gedanklichen Inhalt bestimmt wird.

Anmerkung: Eine kurze Betrachtung der Hymnik Klopstocks und Goethes soll zeigen, was vor Hölderlin »freie Rhythmen« waren, bis sie in ihm ihren klassi-

[1]) Z. B. H. 11, Hyperion an Bellarmin S. 282 f. Oft sind hier vor allem die Briefschlüsse rhythmisch stilisiert. Vgl. Zinkernagel II, 99, 135, 136, 142, 143, 145, 153, 155, 159, 161 usw.

schen Meister und Neuschöpfer fanden. Fittbogen[1]) stellt fest, daß in Klopstocks Hymnen die Verse meist aus rhythmisch-logischen Einheiten bestehen. D. h. einmal ist der Vers mit Vorliebe nach den starken gehaltlichen Pausen abgesetzt:

»Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an,«
»Denn du,«
»Namenloser, du«
»Schufst sie!«

Oder der Vers schließt mit dem Satzende: daher die Seltenheit des Enjambements und einer scharfen Zäsur im Vers. Er war im Grunde nur die äußerliche Kennzeichnung der natürlichen Sprachpausen, ihm fehlte die innere Notwendigkeit. (So war es möglich, daß Klopstock später in den Überarbeitungen der Hymnen vierzeilige Strophengebilde von annähernd gleichlangen Versen abteilte, deren Form wenig überzeugend wirken konnte. Die Ähnlichkeit mit den Odenstrophen bestand nur für das Auge.) Ebenso entbehrte der Takt der inneren Bindung. Denn er wird nur da sinnvoll und hörbar, wo er in größere rhythmische Gruppen eingespannt ist. Die rhythmische Linie aber wurde von gehäuften Interjektionen, Ausrufen und Anrufen unterbrochen und zerrissen, die rhythmisch-dynamische Spannung gelöst und durch Pathos ersetzt. So entstand jene oft kurzatmige, ekstatisch-schreiende Sprache, wie sie uns in reinster Form im Expressionismus des letzten Jahrzehnts wieder begegnet. Das bedeutet aber Auflösung jeder Form, und Klopstocks freie Rhythmen sollten auch ein Formzerbrechen sein. Sie nähern sich gehobener Prosa und scheiden bis auf wenige Stellen als freie Rhythmen im strengsten Sinne aus. Anders verhält es sich bei Goethe. Er, der immer die strengere Form anstrebte, machte aus den freien Rhythmen etwas ganz anderes als Klopstock. Heusler macht in seinem Aufsatz über »Goethes Verskunst«[2]) in überaus einleuchtender Weise deutlich, wie bei Goethe eine Tendenz zu gesetzmäßigem, gleichartigem Takte vorherrscht. Auch Fittbogen (S. 79) kommt zu diesem Ergebnis. Nur vermißt man bei ihm eine Darstellung des metrischen Bildes, wie sie Heusler gibt. Eine Goethesche Hymne umfaßt meist Verse von gleicher Taktzahl. Dabei überwiegen nach Heusler Viertakter oder gepaarte Langtakter, — »dazwischen Dehnungen und Pausen. Die zeichnen die Verse, die tragen ihre Feierlichkeit«. Wohl umschließt der Vers wie bei Klopstock eine »Atemgruppe«, doch ihre Größe ist stets durch eine gewisse Taktzahl annähernd festgelegt. Und tritt einmal Enjambement ein, so geschieht es, um gleichhebige Versgruppen zu bilden. Man kann sagen: Goethe meidet die Formlosigkeit Klopstockscher Hymnik, ohne sich aber zu großer hymnischer Form aufzuschwingen. Er »dämpft« sie und bannt ihre Bewegung in den festen, feierlichen Gang des fast regelmäßigen Taktes. Sein sicheres Formgefühl hätte es wagen dürfen, die Sprache in entfesselten und doch gebändigten Rhythmen tanzen zu lassen. Tatsächlich lag ihm diese Form nicht: sein Hymnenvers findet seine Analogie, wie Heusler richtig sieht, im germanischen Stabreimvers. Seine »freien Rhythmen« sind ein Übergang zu einer neuen, streng gesetzlichen Versform, sie streben aus der Vielgestalt zur Einheit.

Stehen sich Goethes und Klopstocks Hymnik gegenüber wie Gesetz und Willkür, so halten Hölderlins freie Rhythmen die Mitte im Sinne einer großartigen Synthese beider Formtendenzen. Im folgenden soll

[1]) Gottfried Fittbogen, Die sprachliche u. metrische Form der Hymnen Goethes, Halle 1909.

[2]) Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. 3. Jahrg., 1 (1925), 79.

versucht werden, Hölderlins »freie Hymnen« auf ihre sprachlich-rhythmische Stilisierung zu untersuchen und die Grundlagen ihres rhythmischen Aufbaus aufzudecken.

Zunächst muß die Frage des syntaktischen Stils berührt werden. Denn Sprachstil und Rhythmus bedingen sich gegenseitig, zumal in den freien Rhythmen, wo der Versakzent noch näher mit dem Wortakzent zusammenhängen muß, als in anderen Dichtformen. Das sinnschwere Wort wird zum Träger des rhythmischen Ganges in dem Maße, wie es Träger des gedanklichen Ablaufs ist. Die Möglichkeit der wirkungsvollen Verteilung von stark zu betonenden Worten in der rhythmischen Periode fordert aber größte Beweglichkeit der Sprache. Diese Forderung enthält schon eine zweite: um solche Worte aus ihrer Umgebung hervorzuheben und ihnen den starken Nachdruck zu geben, den der Sinn verlangt, müssen sie vereinzelt werden. Beide Aufgaben werden gelöst durch syntaktische Stilisierung. Hellingrath (3, 241) nennt einen solchen Sprachstil »harte Fügung« und definiert: »Taktische Einheit ist das Wort . . . Sie tut alles, das Wort selbst zu betonen und dem Hörer einzuprägen, es möglichst der gefühls- und bildhaften Assoziation entkleidend, auf die es dort (in ‚glatter Fügung', z. B. im romantischen Lied) ankam. — Im Syntaktischen derselbe Gegensatz: dort das einfachste und schmiegsamste, hier erstaunlichere Satzgefüge: Anakoluthe, bald prädikatlos hingestellte Worte, in deren Kürze ein Satz zusammengedrängt ist, bald weitgespannte Perioden, die zwei-, dreimal neu einsetzen und dann doch überraschend abbrechen: Nur niemals die widerstandslose Folge des logischen Zusammenhangs, stets voll jähen Wechsels und im Widerstreit mit den Perioden der Metrik«. Die Sprache wird somit stilisiert durch Zerreißen des logischen Satzgefüges, durch ungewohnte Wort- und Satzstellung. Wie Hölderlin dabei verfährt, soll hier kurz umrissen werden. Als Wesentlichstes ergibt sich da: Wort- und Satzinversion ist fast die Regel. Hölderlin sagt selbst: »Man hat Inversionen der Worte in der Periode. Größer und wirksamer muß aber dann auch die Inversion der Perioden selbst sein.« Er meint an derselben Stelle, daß die logische Satzstellung dem Dichter nicht von Nutzen sei. Die Inversion ist von höchster Wichtigkeit für den rhythmischen Ablauf, in dem sie starke Spannungsverhältnisse schafft. Die Wortinversion hat noch andere Bedeutung. Ist z. B. ein Subjekt oder Objekt durch Inversion an das Ende einer grammatischen Periode gerückt worden [1]), so steht es vereinzelt, da ihm die mittelbare, durch die Stellung gegebene logische Beziehung fehlt. Umso mehr aber fällt die ganze Stärke der Betonung auf dieses Wort, hebt es

[1]) H. 176, 120; 176, 134; usf.

hervor, das doch bei enger Anlehnung an zugehörige Satzteile nur eine untergeordnete Rolle gespielt hätte. Dies trifft auch dort zu, wo z. B. das Adjektiv vom zugehörigen Substantiv getrennt wird [1]) und meist in appositionelle Stellung tritt [2]); aber auch die oft verwandte Apposition und das zugehörige Hauptwort werden gern auseinandergerückt [3]) und das rhythmisch Trennende, das an sich in der Apposition liegt, noch verstärkt. Ebenso ist der *Dativus ethicus* [4]), der vereinzelt vorkommt, nur eine Umgehung des Genitivs oder eines Pronomens, die zu sehr mit dem Hauptwort, auf das sie sich beziehen, verschmelzen. Hierher gehört auch der Ersatz eines Fürworts im beigeordneten Satz durch ein Substantiv [5]) oder die Stützung und Verstärkung des rhythmisch schwachen Fürworts durch eine hinzutretende Apposition. So werden starke Akzente geschaffen. Diese Skizzierung möge genügen, im übrigen verweise ich auf Viëtor, der diese Dinge erschöpfend behandelt hat (S. 170 ff. und 215 ff.). Es ergeben sich nun als Kennzeichen des syntaktischen wie des rhythmischen Stils: Isolierung der Worte innerhalb des Satzes auf der einen Seite, welche die logische Periode zerreißt, zahlreiche Pausen in der rhythmischen Periode schafft, den Worten aber besonders starken Ton verleiht; Inversion auf der andern Seite, die trotz dieser Isolierung große Spannungsverhältnisse hervorruft und das Satzgefüge rhythmisch-dynamisch zusammenhält. Wir sehen, daß Syntaktisches und Rhythmisches aufs engste zusammenhängen, ja daß in der syntaktischen Stilisierung gerade die Eigenart der rhythmischen liegt. Auch dies mochte zu der Annahme verleiten, man hätte es im freien Rhythmus mit einer gehobenen Art der Prosa zu tun. Dabei wurde übersehen, daß im zweckhaften Prosastil die syntaktische Ordnung rein logisch geschieht [6]), während hier die rhythmische Form das logisch-syntaktische Gefüge lockert und nach ihrem Willen umgestaltet. In diesem Sinne rückt die syntaktische Stilisierung die freien Hymnen Hölderlins in höherem Maße von der Prosa ab, als andere lyrische Formen, in denen eine Stilisierung von so ausgesprochener Art seltener vorkommt.

Dazu kommt das Entscheidende: die Schaffung des Verses. Gerade am Vers wird der große Gegensatz zwischen Hölderlin und andern Dichtern freier Rhythmen klar. Die Eigenart des Hölderlinschen Verses ist durch die Art gekennzeichnet, wie hier das Enjambement gebraucht

---

[1]) H. 165, 77; 208, 7; 212, 9.

[2]) H. 152, 26; 159, 39; 167, 2; 172, 5; 177, 139; 178, 172 usf.

[3]) H. 154, 13; 177, 146; 178, 175; 181, 1 usf.

[4]) H. 152, 28; 161, 99; 170, 81; 181, 12; 194, 130; 209, 39 usf.

[5]) H. 159, 24; 163, 30; 175, 105; 176, 135; 182, 42 usf.

[6]) Inwiefern Kunstprosa eine Ausnahme machen könne, wurde eingangs gesagt.

wird. Es ruft einen Widerstreit zwischen metrischer und syntaktischer Periode hervor. Neue Spannungen — die andern waren durch Wort- und Satzgefüge bestimmt — werden geschaffen: der frei dahingehende Rhythmus der Rede wird aufgehalten, gebändigt, er wird stilisiert:

»Ein Räthsel ist Reinentsprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn
Wie du anfiengst, wirst du bleiben,
Soviel auch wirket die Noth
Und die Zucht, das meiste nemlich
Vermag die Geburt,
Und der Lichtstral, der
Dem Neugebornen begegnet.« (H. 173, 46)

Mit dem Enjambement ist bereits eines der wichtigsten Merkmale der metrischen Gestalt in den Hymnen festgestellt. Später wird zu zeigen sein, daß das Enjambement in Verbindung mit der Zäsur gewisse regelmäßige Formen der Versgestaltung ergibt.

Im übrigen ist es natürlich, daß man sich hier von Vers oder Takt kein bestimmtes Schema machen kann. Sie sind, wie gezeigt wurde, teilweise durch die Stilform der Sprache in der Art der rhythmischen Bewegung bedingt, sonst aber ganz von der »inneren Form«, vom seelisch-gedanklichen Gehalt der Dichtung abhängig. Ihre Form wechselt daher mannigfaltig: der Vers ist ebenso frei wie Takt, Taktzahl und deren Füllung. Hellingrath meint zwar: »In Wahrheit ist sie (die neue Dichtart) im Empedokles so weit vorbereitet, daß nur noch der dem Pindar (wie er ihn sah) entnommene Begriff der freien Strophe zu dem gelockerten Blankvers (oder richtiger zu dem nach Überwindung der Goetheschen Freirhythmik wieder sich festigenden, dem Blankvers sich nähernden freien Maß) zu treten brauchte, um die neue Form zu schaffen ...«[1]). Demgegenüber ist zu sagen, daß Hölderlin gerade von der Regelmäßigkeit Goethescher Rhythmik, was Taktzahl und Füllung anbelangt, zur Ungebundenheit strebt; wieweit von einer Festigung des Maßes zu reden ist und worauf sie beruht, werden wir sehen. Richtig ist, daß stellenweise eine Annäherung an den Blankvers zu erkennen ist, ohne daß man sagen könnte, der gelockerte Blankvers sei gleichsam das Grundmaß aller Hymnenverse. Das ist nur bei einer Hymne der Fall: in »Wie wenn am Feiertage«. Da ist gleichsam ein erstes Tasten, ein Befreiungsversuch, der noch nicht das Äußerste wagt; es gelingt wohl schon freie, aber letzten Endes doch noch feste und als regelmäßig zu erkennende Form. Anders ist es in »Germanien«: Die beiden ersten Strophen haben fast durchgängig fünffüßige, jambische Verse. Die sind aber nur eine rhythmische Entsprechung des rück-

[1]) H. 333.

schauenden, betrachtenden Tons, auf den der Anfang der Hymne gestimmt ist. Sie geben damit einen Gehalt des Gedankens wieder. Das Maß wechselt auch sofort, als lebendige, auf das Gegenwärtige gerichtete Schilderung mit der dritten Strophe einsetzt. Es läßt sich für alle Hymnen natürlich nur allgemeinstes über die Art des Rhythmus sagen. Dabei kommt es darauf an, welchen Gefühlsgehalt ein Gedanke für den Dichter in sich birgt. Er wird je nachdem ein ruhig fließendes Maß einhalten oder den Rhythmus in feierlicher Strenge dahingehen lassen, ein anderes Mal in bewegtem Wechsel des Taktes verschiedenartigem seelischem Gedankeninhalt sinnlichen Ausdruck verleihen. Es seien nur einige Beispiele beliebig herausgegriffen: ruhiges Maß ohne Rhythmuswechsel, nur mit leichten, schwebend gehaltenen Taktverschiebungen untermischt, findet sich an folgender Stelle (H. 160, 68):

»Zwar gehn wir fast, wie die Waisen;
Wohl ists, wie sonst, nur jene Pflege nicht wieder;
Doch Jünglinge, der Kindheit gedenk,
Im Hause sind auch diese nicht fremde.
Sie leben dreifach, eben wie auch
Die ersten Söhne des Himmels.«

In einer Strophe des »Rhein« dagegen (H. 172, 16) folgt der Rhythmus jeder Gefühlsschattierung des Gedankens, schmiegt sich eng dem wechselnden Gehalt an. So bietet er bei fast durchgängig gleicher Taktzahl der Strophe ein Bild reicher Fülle und Beweglichkeit:

»Jezt aber, drinn im Gebirg,
Tief unter den silbernen Gipfeln,
Und unter fröhlichem Grün,
Wo die Wälder schauernd zu ihm
Und der Felsen Häupter übereinander
Hinabschaun, taglang, dort
Im kältesten Abgrund hört'
Ich um Erlösung jammern
Den Jüngling . . .
. . . .
Die Sterblichen flohn von dem Ort,
Denn furchtbar war, da lichtlos er
In den Fesseln sich wälzte,
Das Rasen des Halbgotts.«

Später allerdings, etwa seit dem »Einzigen« verfällt Hölderlin in eine gewisse starre Feierlichkeit, die er nur noch einmal, in »Patmos«, meidet. Diese verbindet sich bezeichnenderweise mit einer äußersten Vereinfachung des Syntaktischen, wobei auch alle Möglichkeit rhythmischer Spannung und Kraft aufgegeben ist. Eine fast rhythmuslose Einförmigkeit entsteht, die durch fortwährendes Enjambement in diesem Falle nur gewaltsam verstärkt wird. Ich kann nicht umhin, hierin tatsächlich bereits Anzeichen der Krankheit zu sehen, die die lebendige Gestaltungs-

kraft lähmte, wenn sie auch noch wachsende und vertiefte Fülle des Gedanklichen zum Ausdruck bringen konnte. Diese Annahme scheint umso berechtigter, als typische Merkmale Hölderlinscher Rhythmik, von denen jetzt die Rede sein soll, in der genannten Zeit verschwinden, obwohl Hölderlin sich ihrer ganz bewußt bedient hatte. Daher ist alles, was über die metrische Gestalt der Hymnen gesagt wurde und noch gesagt werden wird, nur auf diejenigen Hymnen zu beziehen, die bei Hellingrath vor der ersten Reinschrift von »Patmos« stehen. Auch schließt allein der fragmentarische Charakter aller Hymnen nach »Patmos« ein Einbeziehen in den Betrachtungskreis aus.

Eine besondere Rolle spielt nun der *Auftakt, bzw. das Fehlen des Auftakts*. In der Regel haben alle Verse der freien Hymnen Auftakt. Innerhalb einer Versgruppe aber mit Auftakt, der stets eine gewisse Bindung zwischen den Versen bedeutet und sie zu einer fließenden Bewegung verschmilzt, muß dann ein Vers ohne Auftakt einen fühlbaren Einschnitt im rhythmischen Verlauf machen. Er bringt scheinbar neue Bewegung, veränderten Takt, ohne daß es tatsächlich der Fall zu sein braucht. Rhythmuswechsel nähme man an, wenn man von fallendem und steigendem Rhythmus reden wollte. Das ist jedoch irreführend. Wenn hier nur vom Auftakt und seinem Fehlen die Rede ist, so ist zugleich angedeutet, daß keine rhythmischen Verschiebungen dabei stattfinden müssen: das rhythmische Gerippe bleibt das gleiche. Ebenso wie in der Musik das Weglassen des Auftaktes vor einer Melodie, die er ursprünglich einleitete, noch lange keinen neuen Rhythmus bedeutet. Die Hebung also, mit der ein Vers gegen die Regel beginnt, markiert nur bestimmte Punkte des rhythmischen Ganges, ohne ihn immer taktlich zu ändern. Bei Hölderlin wird diese Erscheinung zum rhythmischen Stilmittel von besonderer Bedeutung. Es dient zur gegenseitigen Abhebung und Abgrenzung der Gedanken untereinander. Entsprachen, wie dargetan wurde, der Takt und seine Artung wesenhaft dem gedanklichen Gehalt, so wird jetzt nicht der Gedanke selbst und seine seelische Bewegung, sondern allein *der Übergang von Gedanke zu Gedanke* rhythmisch ausgedrückt und zu Gehör gebracht. So wird z. B. Strophe gegen Strophe abgehoben [1]):

1 »Im dunklen Epheu saß ich an der Pforte
Des Waldes, eben, da der goldene Mittag,
Den Quell besuchend, herunterkam
Von Treppen des Alpengebirgs,
5 Das mir die göttlichgebaute,
Die Burg der Himmlischen heißt,
Nach alter Meinung, *wo aber*

[1]) H. 174, 61; 176, 35; 158, 16; 154, 11 und 21; 151, 19.

Geheim noch manches entschieden
Zu Menschen gelanget; so
10 Vernahm ich ohne Vermuthen
Ein Schicksal, denn noch kaum
War mir im warmen Schatten
Sich manches beredend, die Seele
Italia zu geschweift
15 Und fernhin an die Küsten Moreas «

Jézt aber drinn im Gebirg. (H. 172, 15)
. . . .

Oder innerhalb der Strophe wird der Beginn eines neuen Gedankens veranschaulicht [1]):

Ein Räthsel ist Reinentsprungenes. Auch
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn
Wie du anfiengst, wirst du bleiben,
So viel auch wirket die Noth
Und die Zucht, das meiste nemlich
Vermag die Geburt
Und der Lichtstrahl, Der
Dem Neugeborenen begegnet.
Wó aber ist einer,
. . . . (H. 173, 53)

Oft beginnt ein Vers dann mit Doppelhebung, d. h. er beginnt mit einsilbigem Takt. Dabei ist die zweite Hebung meist nur eine starke Nebenhebung:

Férn ráuschte der Gemeinde schauerlicher Gesang
(H. 162, 18)

Nachdem er die Berge verlassen,
Stíllwándelnd sich im deutschen Lande
. . . . (H. 175, 84)

Hier leitet die Doppelhebung — gleichsam die lebhafte Bewegung der vorangehenden Verse aufhaltend — in die gemütvolle Schilderung des durch das Land fließenden Rheins über.

Es ließe sich nun ein Einwand machen: Man nehme z. B. folgende Stelle (H. 175, 96 f.)

»Wer war es, der zuerst
Die Liebesbande verderbt
Und Stricke von ihnen gemacht hat?
Dann haben des eigenen Rechts
. . . .«

Statt wie ich rhythmisiere: »Wér wár es —« (|), »Dann haben des « (|) könnte man schreiben für ersteres | |, für letzteres | | oder gar viersilbiger Auftakt | . Denn »wer«

[1]) H. 151, 14; 158, 9; 161, 81; 163, 48; 164, 58; 169, 57; 174, 64; 179, 203.

und »dann« sind hebungs- und senkungsfähig. Dagegen ist zu sagen: einmal haben sie einen starken gehaltlichen Nachdruck. Und ich sehe nicht ein, warum man dies bei der Bestimmung des Taktes nicht berücksichtigen oder nur als Sache des individuellen Vortrags ansehen soll. Zwar sollte man glauben, Hölderlin werde Worte wie »dann« usw. eher verstecken, abschwächen, und zwar dadurch, daß er sie in den Auftakt stellt. Daß er eine übermäßige Hervorhebung dieser Worte doch nicht scheut, ja sucht, wenn sie wie hier Wechsel oder Wendung des Gedankens veranschaulichen, wird sich aber noch zeigen.

Es wurde schon gesagt: nicht der Gedanke selbst, sondern der Wechsel der Gedanken und Bilder wird an ihren Übergangspunkten auf bestimmte Art kenntlich gemacht. Nicht die Bewegungsphasen des Gehalts sind hier erfaßt, sondern sein innerer Bau, seine Tektonik. Wir gelangen damit an das innerste Wesen des Hölderlinschen freien Rhythmus. Der Rhythmus, scheinbar frei und ungebunden, offenbart eine gewisse Gesetzmäßigkeit. Er wird zum Träger des tektonischen Aufbaus, er gliedert die Hymne durch bestimmte äußere Formen um so ihre »innere Form« zu versinnlichen. Der Auftakt in der behandelten Art gebraucht, ist eine dieser bestimmten Formen. Um im folgenden aufzuzeigen, wie sich wechselseitig Rhythmus und Tektonik bedingen und zum Ausdruck bringen, muß weiter ausgeholt werden.

Man weiß, wie sehr Hölderlin sich mit dem inneren Bau eines Gedichts befaßt hatte. Sein Aufsatz »Über die Grenzen der lyrischen, epischen und tragischen Poesie [1]« ist ein Niederschlag dieser theoretischen Besinnung. Dort bestimmt er drei »Töne«, die jedes lyrische Gedicht enthalten soll: den heroischen, den idealischen und den naiven, und zwar so, daß der folgende dem vorhergehenden immer entgegengesetzt sein soll. Diesem »Sukzessionsgesetz« entspricht der Dreischritt seiner Oden von Thesis, Antithesis und Synthesis. Viëtor hat festgestellt, wie streng diese Dreiteiligkeit in allen Oden durchgeführt ist [2]. Die Überleitung von der Thesis zur Antithesis und weiter zur Synthesis geschah hier meist durch Konjunktionen, wie: denn, doch, aber usf. So hatte ein Odenentwurf im oben angegebenen Sinne folgendes Aussehen (H. 381, 1):

Alles ist innig . . . .
Doch scheidet . . . .
So birgt der Dichter . . . .
Verwegner! . . . . von Angesicht zu Angesicht.

Schon an diesen skizzierten, fragmentarischen Versen ist der Dreischritt ohne weiteres zu erkennen. Der innere Rhythmus der gedanklichen

[1]) H. III, S. 267.
[2]) S. 89 f., 156 f.

Bewegung ist somit fixiert und in wenigen Worten bereits entscheidend gestaltet. Dieser Dreischritt aber wird in den Hymnen allmählich aufgegeben (wo er noch besteht, soll bei der Betrachtung der strophischen Gestaltung gezeigt werden). Die strenge Folge von Thesis, Antithesis und Synthesis hat sich aufgelöst in eine freie Folge von Gedanken und Bildern. Doch innerhalb ihrer bewegt sich die syntaktische Gestalt dialektisch. Die Konjunktionen bleiben Bindeglieder der gedanklichen Bewegung, sei es, daß vom Subjektiven ins Objektive, vom Bild zum Gedanken, vom Menschlichen zum Göttlichen, von Ursache zur Folge, von der Verneinung zur Bejahung oder umgekehrt geschritten wird. Durch diese Form der »dialektischen Setzung«, wie ich sie einmal nennen will [1]), wird jeder Wechsel von Vorstellung, Gedanke und Empfindung angezeigt. Allerdings ist die dialektische (im Hegelschen Sinne) bzw. nur logisch-antithetische Gedankenbewegung dabei nur noch verborgene Tendenz — sie ist überhaupt eine gewisse natürliche Denkform Hölderlins —, die nicht immer klar ersichtlich, oft gerade in den Hymnen auch ganz verschwindet. Die Konjunktionen verlieren dann in diesem Sinne ihre Bedeutung, bleiben aber stehen als Ausdrucksformeln allgemeinster künstlerischer Kontrastierung.

Die Form der »dialektischen Setzung« beherrschte ebenso die Odensprache. Doch war sie dort immer noch an Vers- und Strophenschema gebunden. Jetzt, wo der Rhythmus ungehemmt dahinströmt, rücken die Wendepunkte der gedanklichen Bewegung, wie sie vor allem in den Bindewörtern festgelegt werden, in den Mittelpunkt der rhythmischen Bewegung. Von der Bewegung des Gedankens abhängig, gestalten sie den äußeren Bau einer Hymne in bestimmter Weise. Von derselben Bewußtheit des Verfahrens, mit der Hölderlin den Dreischritt der Oden festlegt, wie der zitierte Entwurf bewies, zeugt die Art, wie er nun die Hymnen aufzeichnet. An sie denkt ja auch Hellingrath, wenn er sagt: »Aus dieser inneren Form heraus kann, und das tat Hölderlin, ohne ihr Wesen zu verändern, für neue Verhältnisse eine ganz neue äußere Form geschaffen werden.« Hellingrath sah also schon die verborgene Gesetzmäßigkeit, der dieser entfesselte Rhythmus unterworfen war, sah auch, worin sie etwa begründet sei. Die Hymnenentwürfe geben uns zunächst äußere Anhaltspunkte: Über die Blätter sind scheinbar wahllos und willkürlich-spielerisch Worte zerstreut, Konjunktionen, Satzteile, ganze Verse oder auch Versgruppen [2]). Ich gebe als Beispiel ein Bruchstück der Hymne »Colomb« wieder, wie es Hellingrath mitteilt (264; vgl. auch 241, Bruchstücke 8 und 11).

[1]) Viëtor S. 96 f.

[2]) Vgl. den die Handschrift getreu wiedergebenden Abdruck der Hymnen-Bruchstücke in Zinkernagels Ausgabe, Band 5. Vor allem S. 122, 173 ff., 176.

»Darum auch
so
Nemlich öfters, wenn
Den Himmlischen zu einsam
Es wird, daß sie
Allein zusammenhalten
oder die Erde; denn allzurein ist
Entweder
dann aber.«

Hölderlin skizziert hier im voraus den gedanklichen Aufbau und seine Teile durch Setzung der Bindewörter, Kernpunkte des Inhalts durch wesentliche Worte oder Wortgruppen (dazu vgl. H. 241, Bruchstück 8). Ganze Verse werden im ersten Moment des dichterischen Einfalls dabei niedergeschrieben. Es wäre nun nachzuweisen, welche Stellung diese vereinzelt stehenden Worte im rhythmischen Aufbau, in der rhythmischen Periode, der sie angehören, einnehmen, wie eine rein gedankliche Aufteilung die Tektonik einer Hymne und deren rhythmischen Verlauf bestimmt. Und soll dadurch tatsächlich im äußeren Bau, in Vers und Strophenart eine gewisse Gesetzmäßigkeit herrschen, so müssen typische, immer wiederkehrende Ausdrucksformen der metrischen Gestalt gefunden werden.

Eine dieser Formen zeigte sich bei der Betrachtung des Auftakts; sie ist aber nicht die einzige und eindrucksvollste. Teilweise konnte sogar ihre rhythmische Bedeutung angezweifelt werden, wo die Möglichkeit bestand, mehrsilbigen Auftakt statt Hebung auf der ersten Silbe des Verses anzunehmen. Auf die wichtigste Bildung des rhythmischen Stils aber weisen neben dem angeführten Entwurf Andeutungen Hölderlins selbst. Es heißt einmal in Sinklairs Aufzeichnungen von Gesprächen mit Hölderlin [1]): »Jedes Kunstwerk sei ein Rhythmus nur, wo die Zäsur einen Moment des Besinnens gäbe, des Widerstemmens im Geiste und dann schnell vom Göttlichen hingerissen sich zum Ende schwingt.« Noch weiter führt eine Stelle aus dem Vorwort zum Ödipus [2]): »In der ungebundenen rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen wird das, was man im Silbenmaße die Zäsur heißt, das reine Wort, notwendig die gegenrhythmische Unterbrechung, um nämlich dem reißenden Wechsel der Vorstellungen auf seinem *Summum* so zu begegnen, daß nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint.« Es handelt sich hier um Fragen des Aufbaus einer Tragödie, um sein »kalkulables Gesetz« und seine Beziehung zum Inhalt der Dichtung. Zunächst ist daraus wieder ersichtlich,

[1]) H. VI, S. 384.
[2]) H. V, S. 176.

wie Hölderlin sich um das »Technische« des Dichterischen bemüht und wie er auch — der Vergleich beweist es — rhythmische Fragen in diesen Kreis einbezog. Es ist das zweite Mal, daß sich eine Frage der »Poetik« im eigentlichen Sinne, der »Verfahrungsart«, wie Hölderlin sagt, in seinen Abhandlungen theoretisch erörtert und in seiner Dichtung bestätigt und vor allem — gelöst findet. Denn all seine theoretischen Bemerkungen sind mehr oder weniger dunkel und oft kann selbst kühnste Hypothese den labyrinthischen Gängen seiner sichtlich mühevollen gedanklichen Arbeit nicht folgen. Das gilt auch für die zuletzt zitierte Stelle, wie überhaupt für das ganze Vorwort zum Ödipus. Doch ist hier nur der seltsame Vergleich mit der Zäsur wichtig. Es ist vielleicht bedeutungsvoll und von tiefem Sinn, daß er ihn da verwendet, wo vom Bau, also von tektonischen Gesetzen der Dichtung die Rede ist. Gerade die Zäsur, die »gegenrhythmische Unterbrechung«, spielt bei der Frage, wie sich in der Versgestaltung die Wechselbeziehung von Inhalt und Rhythmik zeige, die größte Rolle. Ein Beispiel soll mitten in das Problem und seine Lösung hineinführen. Die erste Strophe des Rheins lautet (H. 172):

1 »Im dunklen Epheu saß ich an der Pforte
Des Waldes, eben, da der goldene Mittag,
Den Quell besuchend, herunterkam
Von Treppen des Alpengebirgs,
5 Das mir die göttlichgebaute,
Die Burg der Himmlischen heißt,
Nach alter Meinung, wo aber
Geheim noch manches entschieden
Zu Menschen gelanget; so
10 Vernahm ich ohne Vermuthen
Ein Schiksaal, denn noch kaum
War mir im warmen Schatten
Sich manches beredend, die Seele
Italia zu geschweift
15 Und fernhin an die Küsten Moreas.«

Die drei bezeichneten starken Zäsuren teilen die Strophe in alle Phasen ihrer gedanklichen Bewegung: Der Dichter befindet sich in den Alpen (V. 1—7); dann eine sentenziöse allgemeine Wendung: die geistige Bedeutung der Alpen (V. 7—9); Offenbarung an den Dichter (V. 9—11), wie er sich gerade im Geist in ferne Länder versetzt hatte (V. 11—15). Die Überleitung von einer Vorstellung zur andern geschieht durch Konjunktionen. Sie werden durch die Zäsur vom zugehörigen Vers, durch das Enjambement vom logisch zugehörigen Satz getrennt. Sie stehen isoliert in der sprachlichen Bewegung. Allerdings ist hier die Art des Vortrags wesentlich. Ich wies am Anfang dieses Kapitels darauf hin: Wer in dem Enjambement nur das zerstörende Element sieht, das

bestimmt ist, den Vers zu lockern, wird nicht im Stande sein, die rhythmische Bedeutung dieser Stellen zu erfassen. Für ihn lautete beispielsweise Vers 7/8:

nach al - ter Mei-nung,

wo a - ber ge - heim ...

Sieht man aber in dem Enjambement das sinnvolle Mittel, eben die Worte der Überleitung zu isolieren und dadurch dem Vers sein rhythmisches Gepräge zu geben, ihn nicht zu zerstören durch Hinübergreifen und prosaisches Hinüberziehen der grammatischen Periode in den andern Vers, so ändert sich sofort die metrische Struktur:

[oder gar:] ....

Eine schwache Atempause stände auch im natürlich gesprochenen Satz zwischen »aber« und »geheim«; sie wird aber durch den Versabsatz verlängert. Die Folge ist, daß die Worte »wo aber« in ihrer isolierten Stellung eines besonderen Akzents bedürfen, damit sie rhythmisch dem zugehörigen Vers eingegliedert, logisch als Glieder eines neuen Gedankens von ihm abgehoben werden. Daß hier der rhetorische Akzent eine Rolle spielt, ist nicht zu leugnen, da die dialektische Verwendung der Konjunktionen an sich rhetorische Elemente in sich birgt. Das heißt, neben der Tonstärke ist für den Vortrag auch die Tonhöhe wesentlich; obwohl sie nicht unmittelbar auf die Erkenntnis der metrischen Form von Einfluß ist, muß sie hier beim Erfassen der Versgestalt unbedingt mit Berücksichtigung finden.

Ich wiederhole: Wir haben es in Vers 7 und 9 (V. 11 soll später behandelt werden) mit Worten zu tun, die, durch Zäsur und Versabsatz isoliert, dem Sinne nach zu der folgenden logischen Periode gehören; der metrischen Bedeutung nach aber zu der rhythmischen Periode, die ihnen vorausgeht. Auch hier ergibt sich ein enger Zusammenhang zwischen syntaktischer und rhythmischer Stilisierung. Die natürliche Zäsur ist durch Satzschluß (sei es Haupt- oder Nebensatz), der Versabsatz durch das Enjambement geschaffen. Die Worte, die durch beide eingeschlossen sind, nehmen so im Vers bestimmte Funktionen ein, die sich im metrischen Bild folgendermaßen darstellen:

Die Zäsur teilt den Vers in zwei ungleiche Hälften; die erste ist mehrtaktig, die zweite eintaktig, trägt aber den stärkeren Ton. So wird gewissermaßen ein Gleichgewicht gegen die an Taktzahl größere Hälfte hergestellt. Die rhythmische Bewegung des Verses, scheinbar mit dem Satzende abgeschlossen und zur Ruhe gebracht, wird plötzlich noch-

einmal in die Höhe gerissen, sie erhält einen Gegenstoß, um im folgenden Vers wieder ungehemmt weiterzurollen. Der Wendepunkt der Gedankenfolge ist durch Isolierung der entscheidenden Worte, die den gedanklichen Kontrast hervorheben, bezeichnet, er ist im rhythmischen Bild versinnlicht. Die isolierten Eintakter (seltener stehen dafür Zweitakter) hemmen den eilenden Strom des rhythmischen Ganges, sie sind das »Widerstemmen im Geiste«, der »Moment des Besinnens«, wie es in der zitierten Stelle heißt. In diesem Sinne üben sie eine »gegenrhythmische Funktion« aus. Handelt es sich dabei meist um Isolierung der Worte, die einen Gegensatz zwischen Gedanken und Vorstellungsreihen vermitteln[1]), so kann nach derselben Art der Isolierung die Überleitung zum neuen Gedanken oder Bild durch ein bedeutungsvolles Wort vollzogen werden, in dem ein wesentlicher sprachlicher Träger des Gedankens großartig und eindringlich herausgehoben und anschaulich gemacht wird. Der beste Beleg dafür ist die fünfte Strophe des Rheins (H. 174, 61):

1 »Drúm ist ein Jauchzen sein Wort,
Nicht liebt er, wie andere Kinder,
In Wikelbanden zu weinen;
Dénn wo die Ufer zuerst
5 An die Seit ihm schleichen, die krummen,
Und durstig umwindend ihn,
Den Unbedachten, zu ziehn
Und wohl zu behüten begehren
Im eigenen Zahne, láchend
10 Zerreißt er die Schlangen und stürzt
Mit der Beut und wenn in der Eil'
Ein Größerer ihn nicht zähmt
Ihn wachsen läßt, wie der Bliz, múß èr
Die Erde spalten, und wie Bezauberte fliehen
15 Die Wälder ihm nach und zusammensinkend die Berge.«

Selten hat ein anderes als ein Bindewort gegenrhythmische Funktion; »lachend« in Vers 9 der angeführten Strophen ist ein solcher Ausnahmefall.

Wohl aber wird das Hervorheben solcher Wörter, die für den gedanklichen Inhalt von Bedeutung sind, bei einer rhythmischen Stileigenheit gebraucht, die als Abart der »gegenrhythmischen Funktion« gelten kann und verschiedene Formen annimmt. Eine dieser Formen haben wir in Vers 5 der genannten Strophe vor uns: »An die Seit ihm schleichen, die krúmmen.« Es handelt sich hier nicht um Wendepunkte der gedanklichen Bewegung, um einen Wechsel der Vorstellung, sondern um Heraushebung eines wichtigen Teils des Gedankens selbst in einem Wort, das ihn besonders kennzeichnet. Hier wird in

[1]) H. 158, 11; 159, 32; 160, 62; 167, 17; 168, 45; 168, 51; 169, 60; 169, 72, 172, 21; 172, 27; 173, 47; 175, 101 u. a. m.

dem Wort »krummen« das Bild der gewundenen Ufer, die den gerade hinstürmenden Fluß aufhalten wollen, an seinem anschaulichsten Punkte erfaßt und in wirkungsvollen Kontrast gesetzt. Um das Wort herauszuheben, ist dasselbe Mittel wie bei der gegenrhythmischen Wendung gebraucht: Isolierung durch Zäsur, die das Wort vom Vers abspaltet. Enjambement ist zwar nicht eingetreten, doch verstärkt der Versabsatz die natürliche Pause, die durch die appositionelle Stellung des Wortes geschaffen ist. Ein wichtiger Unterschied ist aber, daß die Zäsur nicht durch ein Satzende hervorgerufen wird, wie in der gegenrhythmischen Anwendung: das Wort kann an beliebiger Stelle im Satze stehen. Die rhythmische Bewegung wird gewissermaßen nur vorübergehend aufgehalten, es entsteht ein leichtes Ritardando, durch ein Marcato eindringlich gehoben. Ich rede in diesem Falle von der retardierenden Funktion des Wortes[1]. Mit Vorliebe wird dabei ein sinnschweres Substantiv verwendet:

Da faßt ein Staunen die Seele
Der Getroffenen all, und Nácht
War über den Augen der Besten. (H. 158, 19)

Ein solches Substantiv kann auch am Anfang eines Verses stehen; das Enjambement trennt es dann vom vorangehenden Vers, dem es logisch zugehört. Das rhythmische Kräfteverhältnis ist folgerichtig umgekehrt. Die erste Vershälfte trägt den Ton, die zweite ist an Taktzahl überlegen:

Doch jenen ist
Der Féhl, daß sie nicht wissen wohin
In die unerfahrne Seele gegeben. (H. 173, 43)

Vernahm ich ohne Vermuten
Ein Schíksaal; denn noch kaum. (H. 172, 11)

Die Art der Worthervorhebung erinnert, wie Viëtor treffend sagt, an das Motiv in der Musik[2]. Sie wird umso wirksamer, wenn das Wort eine Strophe einleitet, die mit der vorhergehenden durch Enjambement verknüpft ist. Das Wort ist zum Grundton geworden, über dem die Vorstellungsfolge schwingt. Als eine Parallelstelle zu der von Viëtor zitierten (Patmos H. 200, 27) kann folgende aus dem »Quell der Donau« gelten:

Auch euer denken wir, ihr Thale des Kaukasos,
So alt ihr seid, ihre Paradiese dort,
Und deiner Patriarchen und deiner Propheten,

O Ásia, deiner Starken . . . (H. 160, 53)

Eine dritte Verwendungsform des Wortes als retardierendes Element ist der Zusammenstoß zweier Hebungen. Sie begegnete schon bei der

[1]) H. 158, 14; 159, 40; 174, 78.
[2]) S. 223.

Behandlung des Auftakts. Nur ist es hier gleichgültig, welche Stelle die Doppelhebung im Vers einnimmt. Die Aufeinanderfolge zweier Ikten findet sich auch in der Hymnik Klopstocks und Goethes. Und doch unterscheidet sich Hölderlin weit von den beiden in der Art ihrer Setzung. Ist es dort — man vergleiche nur die zahlreichen Beispiele, die Fittbogen S. 85 und 150 bringt — ein allgemeines Mittel, um hymnische Feierlichkeit zu erreichen, so gibt ihm Hölderlin durch sparsameren, dafür aber sinnvolleren Gebrauch tiefere Bedeutung. Er erfaßt damit einen gedanklichen Schwerpunkt, der in seiner ganzen Eindringlichkeit aus der rhythmischen Bewegung herausgehoben wird, z. B.:

es hörten ihn, wie er tobt
und die Mutter Érd ánklagt (H. 172, 25)

. . . ., das Liebste
wie den Feínd schélt . . . . . . (H. 176, 116)

Wie sehr Hölderlin eine tief-innere Absicht damit verband, beweist der Vergleich der Fassungen von »Patmos«. Die Reinschrift c (H. 199, 1) schreibt:

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.

Die »Barockfassung« ändert die Verse und vertieft sie inhaltlich. Der neue Sinn aber erhält auch neuen, stärkeren rhythmischen Ausdruck (H. 227, 1):

Voll Güt ist, Keiner aber fasset
Alléin Gótt.

Die wesentlichsten Bestandteile des Gedankens sind durch Doppelhebung markiert, wobei durch die Einsilbigkeit beider Takte größte Wucht erreicht wird.

Daß innerhalb einer Strophe ein Satz einen solch kräftigen Schluß erhält, kommt an keiner andern Stelle vor. Sonst wird mit der Doppelhebung die Strophe abgeschlossen:

Denn ahnend ruhet sie sélbst aúch. (H. 151, 18)

oder in der letzten Strophe derselben Hymne:

. . . . eines Gottes Leiden
Mitleidend bleibt das ewige Herz dóch fést. (H. 153, 65)

Bevor das freundliche Licht
Hinuntergeht und die Nácht kómmt. (H. 179, 193)

Auch das durch Zäsur und Versabsatz isolierte Wort kann zur Schaffung starker Strophenschlüsse verwandt werden. Dabei ist in der Regel dieses Wort durch Inversion an den Schluß des Satzes gerückt; so wird zugleich eine rhythmisch-syntaktische Spannung in ihm ausgelöst und durch sinngemäßen Akzent unterstrichen:

Wenn einer, wie sie, sein will und nicht
Ungleiches dulden, der Schwärmer. (H. 176, 120)

Denn alles, was er gewollt,
Das Himmlische, von selber umfängt
Es unbezwungen, lächelnd
Jetzt, da er ruhet, den Kühnen. (H. 176, 134)

So hätt' ich Reichtum
Ein Bild zu bilden und ähnlich
Zu schauen, wie er gewesen, den Christ. (H. 205, 164)

Wenn auch als eine Form der retardierenden Funktion anzusehen, nähert sich das Wort als abschließendes Element seiner Bedeutung nach der gegenrhythmischen, insofern es nicht nur der Hervorhebung bestimmter Worte, sondern auch der scharfen gedanklichen Abgrenzung dient, was seine Verwendung als Strophenschluß hinreichend beweist.

Nachdem so die in gewissem Sinn als gesetzmäßig erkennbaren Formen der rhythmischen Gestaltung gefunden sind, ist die Antwort auf die Frage nach der inneren Notwendigkeit der Versgestalt noch dahin zu ergänzen, daß der Vers sogar eine streng in sich geschlossene Form darstellt, wo die Funktionen des Wortes ihn auf einer Seite wenigstens zwangsmäßig begrenzen. Um die ganze Bedeutung des versmäßigen Absatzes zu erkennen, vergleiche man die Prosawiedergabe von »Patmos« durch Achim v. Arnim, die Hellingrath im IV. Band (S. 357 f.) mitteilt. Hellingrath weist dabei ausdrücklich auf diesen Punkt hin.

Wie Hellingrath von der inneren Bedeutung des Verses und seiner planvollen Absetzung überzeugt war, so hat er auch schon darauf hingewiesen, daß bei den Hymnen »nicht verkannt werden darf, daß sie durchaus strophisch gebaut sind« (H. S. 333). Er nennt sie ja auch Hymnen in »freien Strophen«. Und dieser Ausdruck scheint zunächst berechtigt, wenn man Freistrophigkeit als »freie Gruppenbildung« im Sinne A. Heuslers auffaßt [1]; d. h. der gedankliche Inhalt bildet Strophen von verschiedener Länge, wie es etwa für die Goetheschen Hymnen zutrifft. Die Strophe wäre in diesem Falle keine beabsichtigte und sinnvoll geregelte Gruppenbildung von Versen, sondern zufälliger gedanklicher Absatz. Nun versteht aber Hellingrath unter »freien Strophen« strengere Formen als diese »freien Gruppenbildungen«. Dazu ist zu sagen: Wohl umschließt jede Strophe einen in sich geschlossenen Gedanken oder Bildkomplex; wobei aber darauf geachtet ist, daß die Strophen untereinander annähernd gleiche Verszahl haben. Zum Beispiel »Wie wenn am Feiertage« besteht aus 8—12zeiligen Strophen, doch sind von 7 allein 5 9zeilig [2]. Man kann also eine Formabsicht wohl nicht leugnen und der Begriff der »Ungleichstrophigkeit« [3]) wäre hier nicht

[1]) S. 30.
[2]) Germanien hat sogar durchweg 16zeilige, Patmos 15zeilige Strophen.
[3]) Heusler S. 30.

am Platze; d. h. die Gestaltung einer Bild- oder Gedanken-Einheit, die eine Strophe füllen soll, ist der Verszahl nach an eine gewisse Grenze nach oben und unten gebunden. Innerhalb der Strophe aber bewegt sich die Sprache meist »dialektisch« im Sinne der Kontrastsetzung, die in der gegenrhythmischen Funktion des Wortes den klarsten Ausdruck findet. So entstehen kleinere Versgruppen. Da aus diesem Grunde und auch der Größe wegen — die Mindestzahl der Verse ist 8 — die Strophe trotz der gedanklichen Einheit schwer als solche zu erkennen und zu übersehen ist, so wird sie oft äußerlich gekennzeichnet. Das geschieht durch die behandelten Arten der gedanklichen Abgrenzung im rhythmischen Bild, durch Fehlen des Auftakts und durch die abschließende Funktion des Wortes. Überall aber ist die gedankliche Einheit der Strophe gewahrt, auch da, wo zwischen den Strophen Enjambement eintritt. Dann bringt fast immer der Teil des Satzes, der in die folgende Strophe übergreift, ein Kernwort des Gedankens, der das neue Thema enthält. Hier spielt das Wort als retardierendes Element eine Rolle, wie das behandelte Beispiel aus dem »Quell der Donau« (H. 160, 53) zeigte.

Also auch im strophischen Bau drängt der konstruktive Wille des Dichters — trotz aller Ungebundenheit — zu gesetzmäßigem Ausdruck.

Das metrische Gerippe der späten Hymnen ist damit freigelegt: Ich ging aus von dem Satz, daß im freien Rhythmus die rhythmische Gestaltung durch ihr besonderes Verhältnis zum gedanklichen Inhalt bestimmt wird. Das heißt mit anderen Worten: im freien Rhythmus hat das Gesetz der »inneren Form« eine besondere Bedeutung. Sie hat zwei Ausdrucksmöglichkeiten. Einmal: die Form ergibt sich aus der engsten Verbindung der rhythmischen Bewegung mit dem seelisch-gedanklichen Inhalt; die Bewegung der Takte versinnlicht die Bewegung des Gedankens. Diesen Weg ist Hölderlin im großen und ganzen gegangen. Wenn man aber jene rhythmische Freiheit als Wesen des »freien Rhythmus« angesehen hat, muß dagegen festgestellt werden, daß damit noch lange keine vollständige Erkenntnis der »inneren Form« freier Hymnik gegeben ist. Die metrische Gestaltungsart ist eine Frage der »niederen Mathematik« und nur die eine Seite der »inneren Form«. Die andere, nicht minder wichtige, ist die des tektonischen Baus, der ebenfalls von dem gedanklichen Verlauf, wenn auch auf andere Art, bestimmt werden kann. Hierher gehören auch Fragen der strophischen Gestaltung. Bei Hölderlin — und nur bei ihm — wird der Rhythmus zum Träger der inneren Form, derart, daß er die gedankliche Gliederung der Hymnen in bestimmten, immer wiederkehrenden Bildungen versinnlicht. Es geschieht durch den Auftakt und durch die drei Funktionen des Wortes, die wiederum untereinander verschiedene Formen der gedanklichen Gliederung bedeuten. Ausgehend von der »dialektischen

Setzung« wird das Wort in gegenrhythmischer Funktion zur Kennzeichnung der reinen gedanklichen Aufteilung und Abgrenzung gebraucht, während das Wort in »retardierender« Verwendung der Hervorhebung des Gedankens selbst durch Markierung wichtiger Bestandteile in ihm dient. Das Wort als abschließendes Element und das Fehlen des Auftakts finden in der einen wie der anderen Weise ihre Anwendung.

So aber birgt der Rhythmus als Träger eines rein inneren gedanklichen Verlaufs die Möglichkeit einer stark gebundenen Form in sich, die in ihrer Strenge und Härte seine Freiheit bändigt und aus gelösten Formen Gebilde größter äußerer Klarheit und innerer Spannung schafft.

Hölderlins Verhältnis zur Klassik und Romantik.

Als wesentlichste formale Momente der Hymnen ergeben sich: Sachlichkeit des Sprachstils einerseits und Gebundenheit der metrischen Form, überhaupt der gesamten Tektonik auf der anderen Seite. Beide aber sind gegründet auf die eigentümliche Gestalt Hölderlinscher Religiosität, die ihn zu ehrfürchtiger Distanz der Welt gegenüber verpflichtete. Die Stilform, als künstlerischer Ausdruck dieses Distanzgefühles, nahm jener Welt, wie der Dichter sie sah, das Persönliche, Gefühlsmäßige und gab ihr eine allgemeingültige, objektive Prägung. Schon diese Tatsache genügt, um Hölderlin außerhalb romantischer Dichtung zu stellen. Sie zeigt aber auch, wie eng die »Stilfrage« mit dieser Abgrenzung zusammenhängt.

Hellingrath [1]) ist der erste, der auf Grund des Stil-Problems Hölderlin in schärfsten Gegensatz zur Romantik gestellt hat. Von ihm ausgehend soll zuerst eine allgemeine Charakterisierung romantisch-lyrischer Form erfolgen. Nach Hellingrath ist ihr Wesen »glatte Fügung« — ἁρμονία γλαφυρά nennt es die griechische Rhetorik —, d. h. taktische Einheit ist der Vers, meist ein Bild oder einen gedanklichen Zusammenhang umfassend, der mit der Verszeile schließt. Hellingrath nennt diese Reimzeile ein gerundetes Bild von einheitlichem Stimmungsgehalt. Die Form ist also ϑέσει, der inneren Vorstellung, der Idee nach, nicht φύσει, dem natürlichen Gesetz der Sprachmaterie nach bestimmt. »Die innere Vorstellung — man mag es Stimmung oder das Poetische oder sonstwie nennen«, wird erweckt durch etwas, das nicht wahrnehmbar in den Worten liegt, sondern gleichsam darüber, über der gesamten Reimzeile. Diese Form zeigt eine Tendenz zur Vergeistigung, die nicht nur das

[1]) Hellingrath, Pindarübertragungen von Hölderlin, Jena 1911.

ganze Gedicht, sondern auch den Vers und das einzelne Wort erfaßt. Sie ist begründet in der romantischen Auffassung von der Sprache. Es ist natürlich, daß der Wille zur Vergeistigung in der Musik als dem denkbar abstraktesten Kunstausdruck endet. Novalis redet von Gedichten, die nur »klingen« sollten, ohne Worte, ohne Sinn. Wenn man aber romantischen Stil »musikalisch« nennen will, so kann man dies nur in einem bestimmten Sinne. Wir haben hier eine Erscheinung, auf die bereits Dilthey [1]) (S. 449) hingewiesen hat: die Parallelität der Stilentwicklung in Musik und lyrischer Dichtung. Die musikalische Entwicklung bietet in den Hauptmerkmalen eine treffende Analogie für die Betrachtung romantisch-lyrischen Formstils. Ein Merkmal der romantischen Musik ist die Hinwendung zum rein Harmonischen und seiner Differenzierung. Das vertikale Tonsystem, d. h. das Zusammenfassen einer horizontalen melodischen Linie zu einer Akkordsäule, gestaltet aus der formalen Linie ein klangliches Bild, in dem der einzelne Ton seinen Eigenwert verliert und zum Mittel der Nuancierung, des musikalischen Effekts wird. Die Entsprechung dieses Vorgangs in der Dichtung bestätigt die Hellingrathschen Gedanken und stellt sie in ein neues Licht. Der Vers als taktische Einheit mit einem besonderen Stimmungsgehalt gesehen, der über dem Ganzen schwingt, ist das Analogon der Akkordsäule in der musikalischen Schöpfung. Die Bedeutung des Wortes als eines einzelnen Formelements entspricht der des Tones im Akkord. Das Wort verliert seinen rhythmischen, ja auch gedanklichen Wert und schwingt nur noch als Klang im Versmelos, zu dessen Schattierung es dient. Schon die Romantiker waren sich dieser Wandlung des Formschaffens bewußt. A. W. Schlegel spricht in seinen Berliner Vorlesungen vom rhythmischen Prinzip alter Kunst und vom harmonischen Prinzip moderner Kunst. Dazu bemerkt er, daß das rhythmische Element allen Teilen »Dignität« verleihe, das harmonische dagegen die Teile verschmelze und ineinander übergehen lasse.

So trat auch in der Musik an Stelle der klassischen Linearität, der geschlossenen melodischen, streng rhythmisierten Form, die »ewige Melodie«. (Sie ist Hauptstilmerkmal Wagnerscher Musik.) Wir finden sie wieder im romantischen Gedicht als das monotone Auf und Ab des Versmelos, das weiche Wiegen des Rhythmus, der ganz im Klanglichen eingebettet liegt. Diese ewige Melodie durchbricht die Geschlossenheit des Verses — typisch dafür ist die Umwandlung des abschließenden Reims in ein verknüpfendes, verschmelzendes Element (Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 365) — und bewirkt auch das eigentümlich Unabgeschlossene der romantisch-lyrischen Form, wie wir sie etwa in

[1]) Dilthey, Wilhelm, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1913.

Brentanos Gedichten antreffen. Aus ihr heraus ist auch die »freie Reimzeile« Tiecks zu verstehen.

Ich fasse zusammen: romantisch-lyrische Form ist kein Kunstprodukt im Sinne durchdachter Formgebung und Ausgestaltung. Sie hat ihren Ursprung in dem bewußten Aufgeben geistiger, formschaffender Distanz. Sie ist Stimmungsprodukt, Hingegebensein an den Augenblick, und äußert sich in letzter Konsequenz im weichen Spiel mit Klang und Reim. Sie ist im genannten Sinne musikalisch.

Ein Hinweis auf die vorausgegangenen Untersuchungen über Sprache und Rhythmus der Hymnen Hölderlins genügt, um die Kluft zu zeigen, die ihn von romantischer Dichtung trennt. Er stellte sein Schaffen, vor allem die Hymnen, auch in bewußten Gegensatz zu ihr. Als er seinem Verleger Wilmans die Hymnen ankündigt, spricht er vom »müden Flug der Liebeslieder«, jener Dichtart, über die seine Zeit trotz der Verschiedenheit der Stoffe nicht hinausgekommen sei. So entstand eine hymnische Dichtart, die den Reichtum innerer Gefühls- und Gedankenwelt in die klaren Formen eines gebändigten Rhythmus, einer großartigen, strengen Architektonik zwang und so ihre Wirkung in die Gewalt des »Wortes« bannte. Dieser ganz und gar unromantische Formwille entsprang einer Sinnesart, die man mit Hellingrath die »heilignüchterne« nennen möchte. Aus ihr heraus erklärt sich Hölderlins Versuch, durch einen fast gewaltsamen Prozeß der theoretischen Besinnung das System einer Kunstlehre zu entwickeln. Seine ästhetische Theorie ist der Ansatz zu einer Gestaltsästhetik, gleichsam einer »Poetik« im höchsten Sinne, und unterscheidet sich darin wesentlich von der Gehaltsästhetik des deutschen Idealismus, die sowohl der Klassik und Romantik eigen ist (Veronika Erdmann, Hölderlins ästh. Theorie). Er unternimmt es, in der Dichtkunst die »μηχανή« der Alten zu fordern, ›Schule und handwerksmäßiges Erlernen der Verfahrungsart und des gesetzlichen Kalkuls‹ (Vorwort zur Antigonä).

Es konnte schon bei der Behandlung des freien Rhythmus verschiedentlich darauf hingewiesen werden, welch enger Zusammenhang zwischen diesen theoretischen Erörterungen und dem dichterischen Schaffen Hölderlins besteht. Es ergab sich die Möglichkeit, auf Grund einer Formanalyse der Hymnen, seine theoretischen Versuche zu erhellen und zu deuten. Allerdings erschweren umständliche Satzkonstruktionen, krankhafte Wiederholungen und dunkle Ausdrucksweise das Verständnis und machen oft jede Deutung unmöglich. Die Tatsache aber, daß gerade Hölderlin es wagte — ohne Furcht, den schöpferischen Geist zu verletzen —, den Zwang einer Kunstlehre zu fordern und selbst diese Forderung zu verwirklichen, führt uns auf den Grund seines Schaffens: sie zeigt die tiefe Verbundenheit seines Formwillens und seiner Welt-



anschauung. Diese aber wurzelt in der Erkenntnis des wesentlichsten Kerns griechischer Kunst. Wir finden in seinen Äußerungen über den metaphysischen Grund griechischen Kunstschaffens ähnliche Gedanken, wie sie Nietzsche später in der »Geburt der Tragödie« ausgeführt hat. Die klarste Formulierung seiner Ansicht gibt neben Briefstellen und dem Gedicht »Saturn und Jupiter« das Vorwort zur Antigonä: den Griechen, die in dionysischem Drange ins Unendliche streben, stellt sich der Grenzgott Zeus entgegen und zwingt sie, sich zu fassen und das Feuer unendlicher Bewegtheit festzuhalten. Mit anderen Worten: Dionysos oder Kronos, das rauschhafte, chaotische, doch schöpferische und stoffgebende Element wird gebändigt durch Apollo oder Zeus, das maßvolle, geistige und formbildende Element. Die »Zweiseitigkeit« des mythischen Erlebens Hölderlins, die dem Sprachbildungsprozeß zugrunde lag, ist auch das verborgene Prinzip seiner Kunstlehre, ist schöpferischer Antrieb seines Formwillens. Für Hölderlin ist die Vereinigung des dionysischen und apollinischen Elementes Ethos höchster Kunstform. Aus dem Widerstreit zwischen beiden erklärt er sich »die Schärfe und Strenge der Form bei den Griechen und die edle Gewaltsamkeit, mit der sie eingehalten wurde«.

Wenn auch Hölderlins Formwille, der, durch griechisches Vorbild geweckt und gebildet, in der letzten Epoche seines Schaffens jenen einzigartigen Weg zur Vollendung ging, ihn in die Reihe der Klassiker, in die Nähe Schillers und Goethes stellt, so scheidet ihn e i n wesentlicher Punkt von ihnen und gibt ihm seinen besonderen Rang: sein Griechentum war nicht das der deutschen Klassik. Es war nicht ästhetisch gesehen als reine Kunsterscheinung, sondern religiös geschaut als Kulturerscheinung — Kultur als Einheit der Gemeinsamkeit eines Volkes und des religiösen, nationalen und künstlerischen Geschehens in ihm. Es war die Vollendung des Bildes, das Herder schon in den »Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit« gegeben hatte. Hölderlin ist der erste, dessen Kunst aus diesem im höchsten Sinne historischen Verstehen der Antike wuchs.

Die Erkenntnis der schicksalhaften Verkettung des Nationalen (Volk — Landschaft) und des Künstlerischen bedingt die Hinwendung des Dichters zum »Nationellen, sofern es verschieden vom Griechischen ist«. Nation und Natur sind ihm wieder objektive, reale Erscheinungsformen des Göttlichen geworden, im Gegensatz zur ästhetischen Scheinwelt der Romantik und zur Idealwelt Schillers — diesem philosophisch-ästhetischen Imperativ. Sie sind ihm Offenbarungswirklichkeit, von der Ernst Michel sagt, sie unterscheidet sich darin von jeder bloß künstlerischen Gleichniswelt, daß sie als objektive Geistgestalt sakramentale Wesenheit habe. In Hölderlin repräsentiert sich diese Welt als in ihrem Seher und

Priester, wie es überhaupt Wesen des Klassikers ist, »Repräsentant« zu sein in einem ganz bestimmten Sinne. Über diese bedeutungsvolle Seite des »Klassischen Autors« hat sich Goethe in seinem Aufsatz »Literarischer Sansculottismus« geäußert: »Wer mit den Worten, deren er sich im Sprechen oder Schreiben bedient, bestimmte Begriffe zu verbinden für unerläßliche Pflicht hält, wird die Ausdrücke klassischer Autor, klassisches Werk höchst selten gebrauchen. Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor? Wenn er in der Geschichte seiner Nation große Begebenheiten und ihre Folgen in einer glücklichen und bedeutenden Einheit vorfindet; wenn er in den Gesinnungen seiner Landsleute Größe, in ihren Empfindungen Tiefe, und in ihren Handlungen Stärke und Konsequenz nicht vermißt, und wenn er selbst, vom Nationalgeist durchdrungen, durch ein einwohnendes Genie sich fähig fühlt mit dem Vergangenen und dem Gegenwärtigen zu sympathisieren, wenn er seine Nation auf einem hohen Grade der Kultur findet. — — Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.« Es ist die Einzigartigkeit und Größe des einsamen und heldischen Dichters Hölderlin, daß er dieses vollkommene Bild seiner Nation von der Idee aus entwarf, daß es ihm seherisch geschaute Wirklichkeit wurde, was der Dichtergeneration seiner Zeit im besten Falle als versunkene und verklärte Vergangenheit erschien. Aus diesem Erleben kommt jener »große, politisch-religiöse Zug«, den schon Dilthey in allen Dichtungen Hölderlins vorfindet, und zuletzt jene Unmittelbarkeit und Kraft der Sprache und dichterischen Form; denn Hölderlin fühlte sich als Dichter lebendiger volklicher Gemeinschaft, als verantwortlicher Bewahrer und Verkünder nationalen Geistes. So erklärt sich auch seine fast rätselhafte Wahlverwandtschaft mit dem einzigen Dichter, der für die Hymnenzeit als Vorbild gelten könnte, mit Pindar, der einer mitlebenden und mitfühlenden Hörerschaft Gesänge einer heldischen Vergangenheit und Gegenwart vortrug. Und daß in Hölderlin jener »gute Geist des Vaterlandes« seinen vollkommensten und reinsten dichterischen Ausdruck fand, macht ihn uns heute in metaphysischem Sinne zum Vollender der deutschen Klassik.

XII.

Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. (Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.)

Von

Bernhard Bruch.

I. Sinn und Aufgaben einer vergleichenden Betrachtung von Novelle und Tragödie.

Seit den Tagen der Romantik ist bekanntlich die bald enger bald loser gefaßte vergleichsweise Zusammenstellung der novellistischen Form mit der dramatischen im positiven oder negativen Sinn ein die Novellentheorie des gesamten 19. und 20. Jahrhunderts durchziehender Gedanke gewesen: an sich offenbar schon ein Beweis für seinen Ursprung aus einem notwendigen Bedürfnis. Nur hat der ganze für die moderne Geistesgeschichte so überaus fruchtbare Sinn dieses Gedankens bisher fast nie zur Auswirkung gelangen können, weil der Vergleich beider Formen stets entweder nur allzu Äußerliches betraf, oder, wo er auf Wesentlicheres ging, nicht mit genügender Konsequenz zu Ende gedacht wurde. In Wahrheit ist gerade die vergleichende Betrachtung von Novelle und Tragödie etwa seit dem Ende der Romantik bis heute geeignet, einen überaus wertvollen Beitrag zur Erkenntnis der geistesgeschichtlichen Entwicklung der letzten hundert Jahre zu liefern. Der Vergleich, wie er hier durchgeführt ist, beschränkt sich mit Absicht auf das Verhältnis der modernen Novelle zur Tragödie, da die Novelle etwa seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eine sowohl formal wie vor allem weltanschaulich entscheidende Um- und Fortbildung gegenüber der älteren, namentlich italienischen Novelle erfahren hat. Ein Eingehen auf jenen Umbildungsvorgang ist an dieser Stelle nicht möglich.

Nur die »tragische« Dramatik und Novellistik werden berücksichtigt, da diese die ausgeprägtesten und am strengsten gesetzlichen Formen ihrer Art darstellen. Das Entsprechende für die übrigen Formen von Drama und Novelle läßt sich von hier aus leicht ergänzen.

Da alle Form nur Ausdruck von Geistigem und Sittlichem ist, gilt diese Untersuchung selbstverständlich ganz ebensosehr dem Formal-Ästhetischen wie dem Sittlichen und Weltanschaulichen, das in der Kultivierung jener modernen Novellenform im 19. Jahrhundert seinen Ausdruck gefunden hat.

Die hier behandelten Teile des Gesamtproblems[1]) beschränken sich nur auf das Grundsätzlichste und Wesentlichste im Verhältnis der zwei Formen zueinander. Sie betreffen einerseits ihre innerste Gegensätzlichkeit im Weltanschaulichen, insbesondere in ihrer entscheidenden Stellung zum Tragischen. Anderseits umreißen sie wenigstens die wichtigsten Grundzüge der allgemeinen ästhetischen Struktur von Novelle und Tragödie, wie sie sich vor allem in den sehr verschiedenen formalen Zielpunkten ausspricht, auf deren ästhetische Erfüllung hin in den beiden Formen der gesamte Aufbau innerlich gerichtet ist. Alle Ausführungen über Einzelfragen des Aufbaus indessen, wie über Gliederung, besondere Darstellungsmittel usw. müssen an dieser Stelle gegenüber der Herausarbeitung jenes allgemeinen und grundlegenden weltanschaulich-ästhetischen Strukturverhältnisses der zwei Formen zueinander zurücktreten. Über solche Dinge mögen kurze gelegentliche Andeutungen genügen.

Den Eingang bilden einige allgemeine Erwägungen über das Verhältnis von Kunstformen und gewissen charakteristischen Arten der Weltauffassung überhaupt. Sie geben die Richtung an, in der sich die Problemstellung für die ganzen vergleichenden Formuntersuchungen wird bewegen müssen.

II. Kunstformen und Weltanschauungen.

Das dichterische Kunstwerk ist Darstellung von Welt, Bild der Welt. Darin liegt nun die eigentümliche Doppelheit seines Wesens gegründet, als Bild der Welt zugleich nur Teil und dennoch ein Ganzes zu sein und das Ganze auch zu enthalten. Immer nur Darstellung eines ausgewählten Teiles aus der Ganzheit des Lebens ist zunächst das Kunstwerk seinem Inhalte, seinem einfachen Stoffe nach, weiterhin aber auch durch seinen individuellen geistigen Gehalt, durch die eigentümlich besondere, ihm zugrunde liegende und es hervorbringende geistige Kraft und Wesensart. Immer enthält und begreift damit das Kunstwerk nur solche wenigen, und, vom Standpunkte des Ganzen aus, sozusagen

[1]) Die vorliegenden Ausführungen sind als vorläufige Teilveröffentlichung aus dem Rahmen einer bereitliegenden größeren Gesamtdarstellung anzusehen, deren Drucklegung einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben muß.

zufällig ausgewählten Teilinhalte aus dem unendlichen Zusammenhange eines Ganzen.

Und dennoch ist es selber in doppeltem Sinne ein Ganzes. Es ist erstens, seinem Stoffe wie seinem Geiste nach, in sich selber abgeschlossen und einheitlich — eine in sich vollkommene Totalität. In seinem Sonderdasein ist es hinausgerückt aus jeder teilhaften Beziehung zum übrigen Zusammenhange der Welt, es deutet auf nichts außer ihm mehr hin. Weiterhin aber ist in solchem Sinne nicht allein das dichterische Kunstwerk als Sondergebilde ein Ganzes und von eigener Gesetzlichkeit, — sondern man kann von ihm wohl sagen, daß es darüber hinaus auch noch auf seine Weise das Lebensganze enthält. Zwar das Ganze des Lebens nicht seinen Inhalten nach, — in einer rein formalen Weise freilich aber doch das Ganze. Wirklich und tatsächlich ist es vollkommenes und symbolisches Bild der Welt, nicht bloß eines willkürlich herausgegriffenen Teiles von ihr. Als Bild bloß eines ihrer Bruchstücke erschien das Kunstwerk notwendig durch seinen stofflichen und geistigen Inhalt. Was es dennoch zum völligen und symbolischen Bilde der Welt schlechthin erhebt, ist seine Form. Diese spricht immer, über jedes Teilhaft-Einmalige des einzelnen Inhaltes oder Erlebnisses hinausgehend schon von der Ganzheit des Daseins und meint sie mit, auch wo nur vom Einzelnen die Rede zu sein schien.

Denn »Form«, sie kann man in solchem Zusammenhange bezeichnen als eine Art und einen Gesichtspunkt, die Welt und die Dinge zu sehen, sie zu erfassen. Und mag das dichterische Werk noch so sehr Darstellung und Ausdruck irgendwelcher gänzlich besonderen stofflichen oder geistigen Inhalte sein, immer führt die geistige Perspektive, die Seelenhaltung, aus der heraus alle jene besonderen Inhalte empfunden und dargestellt sind, über sie hinaus auf das Ganze des Daseins, vermöge der gleichsam selbsttätig wirkenden und ganz unvermeidlich weitertragenden Kraft der Verlängerung, die einer jeden Perspektive innewohnt. So ist denn die künstlerische Form des Werkes jedesmal im Grunde zugleich die Form einer Welt: Ist die Form, unter welcher, oder als welche, jeweils die Welt zum Erlebnis wurde. Mindestens ließe sich sagen, daß für den geringen Zeitraum des schöpferischen Augenblicks diese Form für den Künstler die Form der Welt bedeutete und repräsentierte. Form und Gehalt sind eins, sind identisch[1]), und sind immer beide über die jeweils zu gestaltenden be-

[1]) »Form und Gehalt sind eins, sind identisch« — nämlich: eben daß in einem Kunstwerke die Inhalte der Welt unter jener besonderen Sehart und perspektivischen Form erscheinen, das, und nichts anderes sonst, macht ja den jedesmaligen geistigen Gehalt des Kunstwerkes aus. Wie Nietzsche sagt: »Man ist um den Preis Künstler,



sonderen Inhalte und Erlebnisse hinaus irgendwie schon Bild und Erlebnis der Welt überhaupt.

Was aber so schon von dem einzelnen Kunstwerk ausgeprägter Formung gesagt werden kann, daß es immer bereits eine gewisse eigene Form der Weltauffassung überhaupt und des seelischen Verhaltens zu ihr vertrete — möchte diese vielleicht auch für einen noch so kleinen Zeitraum nur herrschend gewesen sein —, das gilt erst recht dann auch für die wenigen großen, immer wiederkehrenden dichterischen Kunstformen selbst, die mehr oder minder eindeutig ausgebildeten Gattungsformen. Jede dieser typischen Formen der Tragödie, der Novelle usw. entspricht zugleich einer typischen Form und Möglichkeit der Weltbetrachtung und seelischen Gesamthaltung. Im folgenden wird für die besondere Form der Novelle, in ihrer eigenartigen Gegensatzbeziehung zur Tragödienform, diese typische Art der Weltbetrachtung und seelischen Gesamthaltung weiter zu beschreiben sein.

Weit entfernt, einfache Einteilungsschemata oder Arten poetischer Technik zu sein, stehen so die großen Kunstformen in festem Ausdrucksverhältnis zu gewissen, bestimmt gearteten und typischen menschlichen Möglichkeiten des Sehens und Erlebens der Welt. Es scheint nun aber in diesem Funktionswert der künstlerischen Gattungsformen als Ausdrucksmedium typischer menschlicher Erlebnisweisen ihr Wesen nicht erschöpft. Man kann die Kunstformen genetisch betrachten — dann steht allerdings ihre Ausdrucksfunktion und der geistige Wert, der sich auf diese gründet, im Vordergrund. Man kann sie aber auch ästhetisch und objektiv sehen — dann steht ihr bloßes Sein, ihre Wirklichkeit oder ihr Wesen vor Augen. Sie haben nicht nur einen menschlichen Ausdruckswert, sondern jenseits dessen auch eine ideelle und zeitlose Realität, eine gleichsam außerzeitliche, außergeschichtliche Existenz als reine Ideen. Für jede genetische, sei es psychologische, sei es geistesgeschichtliche Betrachtung der Formen, in der sie nur als Ausdrucksfunktion Wert und Existenz haben, erscheinen sie notwendig als historisch und stets wandelbar. Keine genetische Betrachtung kann im Grunde den Begriff der reinen, objektiven Formen glauben: sie glaubt nur an die jeweiligen Ausdrucksfunktionen. Und doch ist jede große symbolische Form, mag sie auch bei ihrem erstmaligen Aufkommen noch so sehr Ausdruck irgend eines bestimmten neuen, geistesgeschichtlichen Momentes sein, schon in dem Augenblick ihres Hervortretens eben als Form einer ideellen Sphäre des Seins zugehörig, die jenseits aller geistesgeschichtlichen Entwicklung liegt und von ihr und ihrem

daß man das, was alle Nichtkünstler ‚Form' nennen, als Inhalt, als ‚die Sache selbst' empfindet.« (Bd. X, Taschenausg. »Wille zur Macht«, Aphorismus 18, S. 73.)

Ausdruckswert für sie unberührt bleibt. In seinem Goethebuche spricht einmal G. Simmel in ähnlichem Sinne über die Form (S. 251 f.): »Nun ist Form... immer ein Prinzip der Objektivität, und darin liegt ihre metaphysische Bedeutung in der Ethik wie in der Kunst. Wo wir einem Inhalt eine Form zusprechen oder verleihen, da hat sie, jenseits dieser Verwirklichung, eine ideelle, mindestens zeitlose Präexistenz; indem sie ‚geschaffen' wird, folgt der Schöpfer einem in innerer Anschauung, innerem Gegebensein, Vorgezeichneten, — wie schon der griechische metaphysische Mythos den Weltschöpfer auf die ewigen Ideen oder Formen hinblicken ließ, um nach ihnen den Dingen ihre Gestaltung zu geben.... Darum ist sie (die Form) das Objektive, weil sie über jede einzelne ihrer Verwirklichungen, auch wenn sie zum ersten und letzten Male nur an dieser aufträte, dennoch hinausgreift, weil es für sie in ihrem ideellen Bestande gleichgültig ist, ob sie an diesem oder an jenem, an einem oder an tausend Stücken des Stoffes verwirklicht wird.« Diese ideellen Formurbilder sind aufzufassen als organisch und dynamisch alles geistig schöpferische Leben durchdringende und bestimmende Formkräfte, — als lebendig wirkende Gesetzlichkeiten. Sie sind von einer verwandelnden und schöpferischen Kraft, die alle Wirklichkeit sofort umformt zu einem eigenen bestimmten Bilde der Welt. In der wirkenden Kraft jener objektiven Formideen hat, unberührt von allen wechselnden Unterschieden des Stils und der Technik und von allem individuellen geistigen Gehalt, die bleibende typische innere Struktur der großen Kunstformen ihren Ursprung.

Solcher Art sind die Gattungsformen zugleich und untrennbar ebensosehr ästhetisch jenseits aller Zeit bestehende, in sich eigengesetzliche und sinnhafte Formen von ideellem Charakter, — wie sie anderseits, ihrem Weltbilde nach, die gegebenen und völlig entsprechenden geistesgeschichtlichen Ausdrucksformen sind für gewisse, menschlich typische und mehr oder minder wiederkehrende Seelenhaltungen und Erlebnisweisen der Welt. —

Immerfort haben natürlich Menschen der verschiedensten Weltanschauungen und Geistesart sich in ein und denselben künstlerischen Gattungsformen ihren vollkommenen Ausdruck zu schaffen vermocht, ohne damit jemals jener festen Ausdrucksbeziehung zu widersprechen, nach der eine jede große und typische Form einer bestimmten Art der Weltauffassung zugeordnet und verbunden erscheint. Denn mag die Unterschiedlichkeit in der geistigen Haltung der einzelnen schöpferischen Menschen eine noch so große sein, in gewissen Punkten wird dennoch immer, unbeschadet ihrer geistigen Eigenart, die in einer Dichtung sich auswirkende Weltansicht dem Weltbilde der gewählten Kunstform willig entsprechen, wenn anders ein vollkommenes Kunstwerk entstehen soll.

So kann selbst ein Künstler von bedeutend ausgeprägter Eigenart durchaus mit Glück in Gattungsformen von sehr unterschiedlichem Weltbilde produktiv sein: der geborene Dramatiker kann unter Umständen vorzügliche Novellen schreiben, und umgekehrt, wenngleich wirklich derartige Fälle zu den Seltenheiten gehören. Man kann für Stunden und Zeiten den verschiedensten Stimmungen unterliegen und damit ganz verschiedenen Arten, die Welt zu betrachten. Man kann vor allem auch für Augenblicke in intensivstem Maße unter dem Eindruck irgend einer ästhetischen Formwirkung stehen, sich ganz und gar in diese Form und ihre Sehweise hineinversetzen und aus solcher Einstellung auf den Reiz einer Form heraus nachschaffend Werke hervorbringen, die ganz und freiwillig für diesen Augenblick der geistigen Weltansicht dieser Form sich einfügen. — Jedenfalls, wie es nun auch immer bestellt sein mag mit der Möglichkeit für ein und denselben Künstler, in verschiedenartigen und einander bis zu einem gewissen Grade entgegengesetzten Kunstformen in vollkommener Weise sich auszudrücken: die größten und vollendetesten, die monumentalen Werke einer Formart werden immer diejenigen sein, bei denen die überwiegende eingeborene Lebensstimmung ihres Schöpfers von selber völlig einig war mit dem weltanschaulichen Formwillen der gewählten Kunstform.

Die Wahl der Form ist dem Dichter nur bedingt freigestellt; d. h., er ergreift die einzig seiner geistigen Haltung und der Idee des Stoffes gemäße Form. Hat er aber einmal eine Form ergriffen, so ist sie, kraft der ihr eigenen Objektivität, in gewissem Grade auch bindend und verpflichtend für ihn. Gewiß gibt es Naturen, die gleichsam zwischen den Grenzen verschiedener geistiger Haltungen leben. Sie werden sehr leicht Mischformen, stark verfärbte oder völlig aufgelöste Formen schaffen, die vielleicht stofflich sehr reizvoll, subjektiv und psychologisch sehr interessant, unter Umständen ergreifend und von großer Wucht sein können. Dennoch werden nur selten einzelne Werke der Art, und niemals diese Formen selbst als solche die Zeiten überdauern, weil sie subjektiv sind. Die Gebilde »zwischen« den Formen sind unschöpferisch hinsichtlich ihrer formalen Nachwirkung. Wie sie außerhalb jeder Tradition für sich entstanden, so sind sie auch unfähig, jemals Tradition zu schaffen, formzeugend auf Spätere zu wirken; es sind im letzten und eigentlichen Sinne unfruchtbare Gebilde. Alle großen Formen waren traditionsbildend und vor der Tradition und ihrer Norm ehrfürchtig. Auch auf dem Gebiete der Kunstformen gilt Goethes tiefe Weisheit: »Was fruchtbar ist allein ist wahr.« Nur die ideebestimmte, übersubjektive Form ist zugleich fruchtbare, traditionsbildende Form.

III. Die äußere Grundsituation in Novelle und Drama.

In dem ausgeführten Sinne sind die Novelle wie die Tragödie durchaus ideebestimmte Formen, und zwar innerhalb der Dichtung die strengsten und größten dieser Art. Unter anderem bedeutet das: sie haben jenseits ihrer jeweiligen Inhalte und schon als bloße Formen einen ganz gewissen, rein ideell bestimmten Aufbau und formalen Zielpunkt. Dieser Zielpunkt ist für die Tragödie die Peripetie, für die Novelle die Pointe. Die Bedeutung dieses Unterschiedes wird sich aus den folgenden Untersuchungen ergeben.

Dabei ist die Form der modernen Novelle, nicht zuletzt infolge einer offenkundigen Einwirkung von seiten des Dramas und einer Ausbildung an ihm im Laufe des 19. Jahrhunderts, in ihrem ganzen Aufbau weitgehend in Parallele zu setzen mit der des Dramas; aber so, daß die Parallelität beider Formen eben gerade nichts ist als ein Analogieverhältnis beider zueinander. Die Novelle ist mit möglichster Analogie zum Aufbau des Dramas Ausdruck gerade der entgegengesetzten geistigen Grundhaltung des Willens und der Weltanschauung. Die Parallelität beider Formen ist eine Parallelität der Gegensätze, die moderne tragische Novelle sozusagen die Umkehrung und das Gegenbild der eigentlichen Tragödie.

Der Novelle eignet zunächst als Form wie dem Drama — und im Gegensatz zu den übrigen epischen Formen — wesentlich der sogenannte »Spielcharakter«: der Charakter einer geschlossenen Sonderwelt, hervorgetrieben und konsequent bewegt nach dynamischen Gesetzlichkeiten eigener und ideell bedingter Art. Bühne und Rahmen sind dafür die repräsentativen formalen Grundvoraussetzungen beider Dichtarten. Ob der Rahmen in der modernen Novelle auch äußerlich sichtbar jedesmal vorhanden ist oder nicht, ist hierfür gleichgültig. Die geistige Haltung der Novelle ist immer die einer Gestaltung wie aus einem Rahmen heraus. Bühne und Rahmen sind die repräsentierenden formalen Tatsachen sowohl für ideelle Entsprechung wie innerste Gegensätzlichkeit beider Dichtungsweisen. —

Der Unterschied im Aufbau der beiden Formen ist zunächst abzuleiten aus der Gegensätzlichkeit ihrer äußeren Grundsituation, die wir jetzt nur in stärkster Verkürzung andeuten. Doch ergibt sich von hier aus die Möglichkeit, nun unmittelbar zu den alles Weitere beherrschenden wesentlichen Grundgesetzlichkeiten der novellistischen und dramatischen Struktur zu gelangen, deren Betrachtung eine um so ausführlichere sein muß.

Die äußere Grundsituation des Dramas, als Bühnenform, ist die objektive und zwingende, fortlaufende Entfaltung und ebensolche Anschauung der Dinge aus einer — vom Zuschauer aus — voraussetzungslosen Gegenwart in eine noch unbestimmte Zukunft hinein. (Wogegen auch das analytische Drama kein Widerspruch ist.) — Die Ausgangssituation der Novelle, repräsentiert in der Form des Rahmens, auch wenn er häufig fehlt, ist der rückblickende, subjektive Bericht über ein vergangenes Faktum. — Das Drama geht von einer ersten Ursache aus und führt sie fort bis zu einem notwendigen Ende. Umgekehrt geht die Novelle vom Ende aus, vom Rückblick über ein abgeschlossenes vergangenes Faktum. Sie ist nicht die Entwicklung eines Endes aus bestimmten ersten Anfängen, sondern Schicksalsdeutung eines vollendeten Geschehens aus einer vom Schlusse her gesehenen Vorgeschichte. Die Novelle ist Sinngebung und Auslegung eines Faktums, — das Drama dynamische Entwicklung und Austragung einer ersten Konfliktsursache. Der Anfang in der Novelle ist so wirklich immer nur »der Anfang vom Ende«.

Als voraussetzungslose, in die Zukunft gerichtete Entwicklung aus einem ersten Anfang ist die antithetische Entfaltung eines dramatischen Konfliktes in ihrer Notwendigkeit immer eine objektive. — Als bloße Sinngebung und Deutung ist die Darstellung der Entwicklung in der Novelle immer eine subjektive: überall ist in ihr die verknüpfende, Sinn und Beziehung erst schaffende Hand des Dichters spürbar. Er bringt durch seine Sehweise eine Verbindung zustande zwischen Charakter und Schicksal, indem er die Dinge so anordnet und verknüpft, daß aus ihnen, den an sich vielleicht noch so zufälligen und beziehungslosen, ein Sinn erwächst. Aber so subjektiv auch die deutende Anordnung der Ereignisse nur die des Dichters ist, so objektiv müssen sie doch vorgetragen scheinen. — Das ist demnach die Form einer jeden novellistischen Perspektive: das langsame schicksalhafte Symbolischwerden irgend eines Umstandes oder Dinges, bis es zuletzt als schlechthin entscheidend in einem Menschenleben offenbar wird. Die formalen Mittel einer solchen Darstellungsweise mögen fürs erste noch außer acht bleiben.

Ersichtlich kommt aber für sie, im Gegensatz zum Drama, der Wirksamkeit der Zeit eine außerordentliche Bedeutung zu. Für die Tragödienform ist sie nahezu unwesentlich. In ihr ist zunächst nur wichtig, daß ein zusammenhängender Konflikt in ununterbrochener kausaler Folge sich entwickelt und tragisch löst. Das kann geschehen in der Form völliger klassizistischer Einheit der Zeit, es können aber ebensogut ganze Jahre zwischen den Aufzügen liegen, obgleich dieser äußerste Fall gewiß auch selten nur als glücklich wird empfunden werden können.

In der Hauptsache aber ist dies jedenfalls nur eine Stilfrage. Wo solche zeitlichen Zwischenräume im Drama vorhanden sind, gehören sie lediglich zum Äußeren der Fabel, allenfalls mit zur inneren Entwicklung mancher Charaktere, auch können sie unterstreichend mit genutzt werden bei der Abgrenzung der einzelnen Aufzüge und Szenen voneinander. Aber niemals sind die Zeitabstände ein integrierender und funktional bedeutsamer Bestandteil der dramatischen Form als solcher. Denn diese liegt gleichsam mehr im Raume als in der Zeit, sie ist die Form, in der »die Dinge sich im Raume stoßen«. Auf die Antithetik des gleichzeitigen Gegeneinanders und Nebeneinanders, auf die Entfaltung des Antagonismus im Raume kommt es in ihr an. Die Entwicklungsform des Dramas ist die ideelle Logik, die konsequente Durchführung des Werte- und Ideengegensatzes, nicht die Zeit, und ob zeitliche Entwicklungen mit vorkommen, bleibt für sie unerheblich. Das mag nun vom Drama des französischen und deutschen Klassizismus in stärkerem Maße gelten als es für das Drama Shakespeares und die übrige deutsche Dramatik gelten würde, — es gilt doch immerhin für beide.

Die Form der Novelle liegt ganz in der Zeit. Die Zeit hat hier nicht nur, vermöge ihrer intensiveren Betonung der Grenzen zwischen den einzelnen Teilen des Ganzen, eine die Massen räumlich trennende, architektonische Funktion — so, wie vielfach die Zeit zwischen den Aufzugsgrenzen im Drama nur auf diese Weise, also allein räumlich trennend und die Partien ordnend wirkt —, sondern die Zeit selbst ist die Form, in der die Novelle sich vollzieht. In der Novelle wirkt die Zeit als Schicksal, oder anders gesagt, das Schicksal erscheint in ihr unter der Form der Zeit. Alle größeren Novellen, die mehr sind als Anekdoten, zeigen ein starkes Wirksamwerden der Zeit, ein ständiges Werden und eine Wandlung der Dinge in der Zeit. Wie in einer Novelle ständig ein Umstand an Symbolhaftigkeit und Schicksalsbedeutung gewinnt, das ist so nur im Wirken der Zeit möglich. In den Novellen, die am stärksten mit dem Drama wetteifern und ihm am nächsten kommen, wird auch am meisten die Funktion der Zeit zurückgedrängt durch eine schon stark logisch-antithetische, »räumliche« Entwicklung der Handlung. Anderseits beginnt in stark novellistisch verfärbten Dramen in der Regel immer auch die Zeit als Form der Schicksalsentwicklung sofort sehr wesentlich zu wirken, und zwar zum Schaden des Dramatischen der Dichtung: ganz besonders deutlich z. B. bei Gerhart Hauptmann. Natürlich ist mit der Behauptung einer wesentlichen Funktion der Zeit für die Form des Schicksals in der Novelle keineswegs ohne weiteres ein »lang« der Zeit, und noch weniger mit dem Fehlen dieser zeitlichen Funktion im Drama etwa eine »kurze« Geschehenszeit gemeint. Auf ein »lang« oder »kurz« der Zeitspanne

kommt hier überhaupt nichts an, sondern alles darauf, daß die ideelle Dimension einer Dichtform die Zeit ist, — auf das Funktionale der Zeitwirkung für sie als ihrer wesentlichen Anschauungsform. Die gesamte strenge Gliederung der Novelle hat so auch nur rhythmischen, d. h. zeithaften Sinn. Wo in einer Novelle eine tiefere Wirkung des zeitlichen Ablaufs fehlt, da handelt es sich um einen bloß stofflichen Überraschungseffekt und um eine Formspielerei.

IV. Weltbild und Weltanschauung in Novelle und Drama. Ihr Verhältnis zum Tragischen.

In allen Unterschiedlichkeiten und Ähnlichkeiten der dramatischen und novellistischen Form gibt es zuletzt immer nur eine einzige und gleiche Gegensätzlichkeit der Perspektive, im geistigen wie formalen Sinne verstanden, welche, der gesamten inneren wie äußeren Struktur nach, noch bis in alle Einzelheiten hinein das Verhältnis der beiden Gattungen zueinander bestimmt. Wir zeigten sie oben als die entscheidende Verschiedenartigkeit der gegebenen Ausgangssituation für das Drama, als der gegenwärtigen und objektiven Entfaltung eines ideenotwendigen Konfliktes, und für die Novelle als der rückschauenden, sehr subjektiven Erzählung und Ausdeutung einer vergangenen Begebenheit. Diese Verschiedenheit der äußeren Ausgangssituation findet ihre Entsprechung in derselben Perspektivengegensätzlichkeit in der Form der Weltauffassung in Novelle und Tragödie.

Das Drama ist seinem Wesen nach Handlung, oder, unter allen Umständen, mindestens doch Entfaltung von Willensbereitschaften und als Voraussetzung dazu Vorbereitung von Willensentscheidungen. Darauf kommt es ja sogar noch wesentlicher an als auf den rein äußerlichen Begriff einer möglichst starken »actio«. Und zwar ist es in der Tragödie der Kampf und das Scheitern eines Menschen an den Widerständen der Welt, beziehungsweise höchsten sittlichen Gesetzlichkeiten, zu welchen er auf irgend eine Weise aktiv in Gegensatz geraten ist. In diesem Kampfe in der Tragödie ist sowohl Freiheit wie Notwendigkeit enthalten. Beide können verschieden verteilt sein. In der modernen Tragödie, soweit sie Charaktertragödie ist, beruht die Notwendigkeit weniger in einer zwingenden äußeren Lage, als im Charakter des Helden. Er handelt, wie er seiner Natur nach handeln mußte, obgleich die Umstände ihn nicht unbedingt zwangen. So Macbeth. In diesem Falle ist es am sichtbarsten, wie die Tragödie beruht auf der Überzeugung von der Willensfreiheit. Zwar ist es nicht die Willensfreiheit im strengen philosophischen Begriff des Wortes. Aber Willensfreiheit dennoch ist

es in dem Sinne, daß das Handeln des Helden nur in seinem eigenen Wesen begründet ist, so daß er jedenfalls der Umwelt gegenüber selber als der Urheber seiner Taten und für sie, durch die Folgen, verantwortlich gilt. So ist zugleich vom Charakter aus sein Tun Notwendigkeit und Schicksal, aber von außen, von der Umwelt aus gesehen, eigenmächtiger Wille, der, aus was für Gründen immer auch, in tragischer Hybris sich absondert und entgegensetzt den Ordnungen seiner Umwelt, beziehungsweise letzten sittlichen Gesetzlichkeiten und deren Ansprüchen an ihn. (Selbst eines Hamlet Zögern und Betrachtertum entgegen den Anforderungen seines Berufes, denen er sich entziehen muß, ist in diesem Sinne noch eine Verletzung von Ordnungen, denen er seiner Stellung nach untersteht, und insofern von tragischer Hybris.) — Die zweite Möglichkeit der Tragödie, zuweilen mit der vorigen eng vereinigt, ist die Situationstragödie, vornehmlich in der Antike. Hier ist die Notwendigkeit überwiegend nicht von innen, vom Charakter her, sondern von außen, aus der Zwangslage einer unlösbar geknüpften Situation heraus erwachsen. Ein Beispiel ist die »Antigone«, auch Orest in der Trilogie des Äschylos. Ein Mensch ist vor die Frage gestellt, von zwei Möglichkeiten diese oder jene zu erwählen, und kann doch an jeder notwendig nur zugrunde gehen. Situationstragik ist denn, zumeist, auch die Form gerade der geistig höchsten Art von Tragik, die wir kennen, jener des »tragischen Helden der sittlichen Erkenntnis«, wie ihn Scheler[1]) genannt hat: Schuldlos verfällt er in Schuld, weil seine Sittlichkeit eine um so viel höhere ist als die seiner Umwelt und er sie darum notwendig verletzen muß. Gerade solche Tragik der »sittlichen Erkenntnis« wird gewöhnlich nur auf der Grundlage unbedingtester auch äußerer Notwendigkeit, in Form der Situationstragödie also, nicht der bloßen Charaktertragödie, sich vollziehen, wenngleich immer natürlich auch diese Form sich anders erfüllen kann als bloß in reiner Situationstragik. Von den beiden Formen aber jedenfalls, in denen Tragik im Drama Gestalt gewinnt — Charaktertragödie und Situationstragödie —, besteht die ungleich größere Notwendigkeit in der Situationstragödie. Dennoch ist Freiheit auch in ihr enthalten. Mit klarem Willen und freiem Bewußtsein entscheidet der Mensch sein Tun, geht er in den sicheren Untergang hinein, innerlich vollkommen frei sich wissend, und nur äußerlich dem Zwang der Dinge untertan. Natürlich müßte in diesem Zusammenhange auch von der dritten Möglichkeit der Tragödie, der Form der Schicksalstragödie die Rede sein. Sie ist aber eine Sonderform, und für sich müßte an anderer Stelle betrachtet

---

[1]) Scheler, »Zum Phänomen des Tragischen« in »Vom Umsturz der Werte«. Leipzig 1919, Bd. 1. S. 265—267.

werden, wie selbst in der Schicksalstragödie etwa eines »König Ödipus« der Entschluß des Helden, das freie Bewußtsein, mit dem er handelt, das Wesentliche ist. Nie erstirbt im Drama die Frage: »Wie soll ich tun?«, und innerlich frei, bewußt, entscheidet der Held. Durch sein eigenes Wollen und Tun bestimmt er sein Schicksal mit und bejaht er es willentlich.

Das Schicksal in der Novelle, die ja nur erklären und deuten möchte, wie es zu einem bestimmten Endergebnis bei einem gegebenen Menschen kommen mußte, kennt überhaupt keine Hybris eines Trägers, ebensowenig eine Fragestellung: »Wie soll ich tun?«; sondern, auch wo es scheinbar zuerst um eine Entschlußfrage ging (»Pescara«), wird gegen Ende völlig klar, daß ein Entschluß gar nicht zur Wahl stand, daß einem Menschen einfach etwas »geschah«, ohne dessen noch so geringen Einfluß. Und ebenso fehlt da jenes freie Bewußtsein, mit dem selbst der antike Held einer Schicksalstragödie handelt. Es gibt hier weder Bewußtsein noch Handeln, es gibt nur ein fatales Geschehen. Die Idee der Verantwortlichkeit eines Menschen für sein Wollen und Sein findet keinen Platz in der Novelle, — sie kann von ihr zwar mitberührt, aber niemals in ihr bestimmend werden. Wo sie in einer Novelle stärker hervortritt, ist sie gewöhnlich Zeichen einer merklichen Hinneigung zu den Wirkungen großer tragischer Dramatik. Dagegen bleibt dem Drama auch selbst bei einem Stück, das so weitgehend dem Typus einer ausgesprochenen Schicksalstragödie sich nähert wie Kleists »Familie Schroffenstein«, die Anerkennung tragischen Verschuldens bestehen, obwohl im Anbeginn ein blinder Irrtum liegt, der die ganze Kette der Handlung auslöst; die Schroffensteins sind, trotzdem, Urheber ihres Handelns und werden, in den Folgen, für ihr Tun verantwortlich. Nicht mehr hierher gehörig, aber auch nicht mehr wahrhaft dramatisch, ist nur die übertriebene romantische Form der Schicksalstragödie und vielfach die naturalistische Dramatik.

Unfrei und passiv ist in doppelter Hinsicht das novellistische Geschehen: einerseits äußerlich, der Fabel nach, als ein anscheinend durchaus zufällig gegen einen bestimmten Menschen sich heranbewegendes Unheil; irgend etwas aus der Außenwelt trifft ihn unversehens und zerstört ihn. Und so, mehr oder weniger überwiegend, ist es ja keineswegs bloß bei dem älteren — italienischen — Typus der einfachen Tatsachennovelle. — Wichtiger noch aber als alle äußere Gebundenheit ist die Passivität im inneren, seelischen Geschehen in der Novelle, die gänzlich unbewußte oder halb nur von sich wissende dumpfe Triebhaftigkeit, mit der die echten novellistischen Gestalten sich bewegen. Otto Ludwig hat Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe« mit Shakespeares Tragödie verglichen (Ad. Sterns Ausg. Leipzig 1891, Bd. VI,

S. 49 ff.). Er erklärt die Wirkung der Novelle freilich für sehr schön, aber er empfindet als einen großen Nachteil gegenüber dem Shakespeareschen Stück das Übermaß der Motivierung in ihr. Aus tausend Gründen folgt das unglückliche Ende der zwei Menschen: Aus dem Elend der Armut, der Aussichtslosigkeit ihrer Liebe, der moralischen Depression ihres Seelenzustandes, aus der Schuld des Burschen gegenüber Juliens Vater und der Verschuldung der beiden Väter am Gut des schwarzen Geigers, — bis endlich, vollends berauscht von Getränk und Tanz und Liebe, sie durch alles dieses zusammen in den gemeinsamen Tod getrieben werden. Sie sind, anders als bei Shakespeare, nur »Ender«, nicht auch »Beginner« ihres Schicksals. »Das Hauptmotiv«, sagt Ludwig, »erscheint doch immer die materielle Armut ... desgleichen die geistige Armut, die innere Hilflosigkeit, welche die Schuld aufhebt und dem Leiden etwas Dumpfes, Unschönes gibt. ... Welche Zurechnungsfähigkeit, deshalb Harmonie des Leidens und Heiterkeit des ganzen Ausdrucks liegt in der Gedankenhaftigkeit des Shakespeareschen Romeo, der Ausgeschlossenheit des Tierischen, der materiellen Begier.« Diese Kritik Otto Ludwigs hebt tatsächlich scharf das Wesentliche des Unterschiedes der Novelle gegenüber der Tragödie heraus: Wichtig ist insbesondere die Betonung der geistigen Unfreiheit und Gebundenheit des gesamten seelischen Geschehens, der gegenüber die freilich unschöne materielle Armut und Hilflosigkeit für das allgemeine Verhältnis der novellistischen Form zum Drama weniger aufschlußreich ist. Nur ist diese Ludwigsche Kritik, weit entfernt, für Kellers Novelle einen Tadel zu bedeuten, vielmehr gerade ein Beweis ihrer inneren novellistischen Form- und Folgerichtigkeit. Alle Menschen, die die Novelle darstellt, sind mehr oder minder so, wie Scholz die Gestalten der Droste beschreibt: In ihnen ist »ein ihnen selbst unverstandenes Gefühltwerden, als wären sie Wellen oder Blätter, die der Wind treibt. Ihr Denken bleibt weit hinter ihnen zurück« (Scholz: »A. v. Droste-Hülshoff«, Stuttgart 1923, S. 2 ff.). Wo das wesentlich anders ist, ist es wiederum meist ein Merkmal dramatischer Verfärbung der Novelle.

Es ist aber auch klar, daß damit die Novelle zugleich eine Form ist, die besonders empfänglich und geradezu verlockend ist für jede denkbare Art des Überganges aus einem sehr gesteigerten, aber völlig passiven subjektiven Empfindungsleben ins schon eigentlich und unzweifelhaft Pathologische hinein. Die moderne Novelle bietet genügend Beispiele hierfür. Und wo das bereits allzu Pathologische einer subjektiven Handlungs- und Empfindungsweise in einer anderen Dichtform vielleicht schon nicht mehr ohne einen gleichzeitigen inneren Widerspruch vom Aufnehmenden möchte hingenommen werden können, da

hat es in der Novelle noch immer die Möglichkeit, als streng ideenotwendig, gültig und zuweilen monumental zu erscheinen.

Aus alledem ergibt sich ohne weiteres der hinsichtlich des weltanschaulichen Gehaltes entscheidendste Unterscheidungspunkt zwischen Novelle und Drama: das ist beider Verhältnis zum Tragischen. Denn das Drama, in seiner größten Form, ist objektiv tragisch, d. h. schon tragisch durch die objektive Unaufhebbarkeit einer zu sittlichen Entscheidungen zwingenden Situation, nicht erst nur durch die bestimmte Artung eines individuellen Charakters. Und immer mindestens, auch in dem Falle der reinen Charaktertragödie, wird in echter Tragik sein eigener hoher Wille allein dem Helden zur Ursache seines Unterganges, nicht irgend ein unfreies Geschehen. — Die Novelle ist allemal spezifisch untragisch; das liegt im Wesen jener doppelten Gebundenheit in ihrem Handlungsverlauf: der schicksalhaften Zufälligkeit des äußeren Geschickes, das den Menschen trifft, und der nicht minder schicksalhaften inneren psychologischen Unfreiheit in seinem Erleben und Tun. Wie Scheler (S. 257 der genannten Stelle) von der Figur des kranken Oswald in Ibsens »Gespenstern«, so muß man von der gesamten Novellenform sagen: »Wir vermissen hier etwas, was zum Wesen des tragischen Helden gehört: Daß das Übel, das ihn in den Untergang treibt, zu denen gehört, gegen die überhaupt ein Kampf aufzubieten ist, und daß ein solcher Kampf auch tatsächlich aufgeboten wird.« — »Tragische Novelle«, das kann immer nur ein Analogieausdruck zur Tragödie sein.

Und der Analogieausdruck ist freilich unvermeidlich. Denn alle andern sich darbietenden Worte, wie »traurig« usw., treffen das Gemeinte keineswegs in seinem eigentlichen Gehalte, deshalb, weil in ihnen allen niemals der eine wesentliche Tatbestand mitausgedrückt zu werden vermag, den das düstere Geschick einer Novelle mit dem in der Tragödie gleichwohl immer gemeinsam hat: nämlich der ihm eigene Charakter einer Notwendigkeit, die der Lage der Dinge nach überhaupt als anders gar nicht mehr möglich erscheint. Mag auch die Notwendigkeit in der Tragödie aus noch so anderen Ursprüngen stammen als in der Novelle: nämlich in der Tragödie aus der Entwicklung unvermeidlicher Gegensätzlichkeiten ewig menschlicher, objektiver Wertideen in ihrem tragischen Widerstreite, — in der Novelle dagegen aus der nachträglich deutenden Sinngebung eines in der Betrachtung erst die Dinge zueinander in Beziehung und als Schicksal schauenden Subjekts: beidemale muß, in der Novelle nicht weniger als im Drama, der Eindruck des Schicksals doch der einer mehr als empirisch-kausalen, einer wahrhaften Ideenotwendigkeit sein. Dieser unbedingte Eindruck von ideemäßiger Konsequenz im Schicksalsvollzuge also ist es, der dazu

nötigt, auch in der Entwicklung eines novellistischen Geschehens noch eine Art von »Tragik« zu empfinden, — etwas, dessen Bedeutung, gleich dem Schicksal in der Tragödie, irgendwie aus einer weltgültigeren und metaphysischeren Gesetzlichkeit noch sich ableitet, als das bloße menschliche Erlebnis des Traurigen. So wird man denn immer den Begriff des »Novellistisch-Tragischen« gebrauchen müssen, nur muß man wissen, daß er mit dem der richtigen Tragödie gar nichts sonst gemein hat, außer der reinen Ideemäßigkeit seiner Bestimmtheit. —

Da nun die Novelle, im vorgenannten Sinne ihres Begriffes, spezifisch untragisch ist, und in ihr auch, zufolge der innerlich wie äußerlich unfreien Gebundenheit ihres Geschehens, für die Idee der Verantwortlichkeit kein Raum ist, so ist ersichtlich, daß ihr hauptsächliches Ethos immer nur ein lyrisches sein kann: Die Ereignisse sind hinzunehmen, unerklärbar bis zu einem gewissen Grade, vor allem aber sittlich, vom Willen des Menschen aus, nicht weiter einer Wertung fähig. Sie sind nur zuinnerst nacherlebbar: Sie bewegen unser lyrisches Empfinden. Die Novelle, die selbst auf ihrer höchsten Stufe kaum je eine tiefere Erkenntnis zu vermitteln vermag als ein, es sei auch noch so echt und rein empfundenes Gefühl dafür, daß »alles verstehen, auch alles verzeihen« heiße — sie bleibt von da aus offenbar selten ganz entfernt von einem gewissen, ihr auch nicht ungefährlichen Hang zur Sentimentalität in der Bewegung des Gemüts. Sie entspricht darin durchaus dem etwas übertriebenen, aber typischen und dabei zum Sentimentalen stets geneigten Willen des modernen Bürgers, alles, es sei nun wie es wolle und um jeden Preis, nur zu »verstehen«. Ein Bestreben, wie es im besonderen ja zu den Idealen jenes bürgerlichen und deterministisch gestimmten 19. Jahrhunderts gehört, dem die Novelle erst ihre neuzeitliche, hervorragende Ausbildung verdankt, dessen Schöpfung sie in ihrer neueren Gestalt geradezu ist. Ist die Tragödie, unbeschadet der Möglichkeit auch der sogenannten »bürgerlichen Tragödie«, im Wesen eine heroische Form, so ist die Novelle ganz eine bürgerlich-empfindsame. Man kann sagen, sie sei, bei gleicher Strenge des Aufbaus mit dem Drama, schlechthin die bürgerliche Ersatzform eigentlicher Tragik geworden, dort, wo man deren heute nicht mehr fähig war. Als solcher Ersatz für Tragik gewann sie jedenfalls vielfach starken Einfluß auf die Bühne. — Als die vorwiegend empfindsame, rein nur verstehenwollende, dem Sentimentalen leise sich zuneigende Form wirkt die Novelle vielfach nur rührend, ist aber durchaus fähig auch des Großartigen, ja Monumentalen der Wirkung. Aber auch dann mehr im Sinne eines erschütternden und tiefen Staunens vor einem Schicksal, niemals erhaben und erhebend, alle Kräfte der Seele zu höchster Stärke steigernd wie die Tragödie. Eigentliche Tragik, wie

Verantwortlichkeit und damit das Erlebnis des Erhabenen, können mitunter natürlich in der Novelle ebenfalls mitanklingen, vor allem können immer Nebenmotiven und -handlungen, Nebencharakteren usw. tragische Züge sehr wohl eigen sein, aber sie können niemals für das eigentliche Hauptproblem, auf das allein es ankommt, wirksam werden, gegenüber dem einen ausschlaggebenden Gefühl des novellistisch-lyrischen »Verstehens« eines einmalig besonderen, wunderbaren Schicksals. Wo einmal dies Verhältnis sich zu ändern scheint, ist es auch immer eines der Kennzeichen für das Streben einer solchen Novelle nach den großen Wirkungen der Tragödienform hin.

Wie aber in ihrer Stellung zum Tragischen, so unterscheiden sich Novelle und Tragödie grundsätzlich auch hinsichtlich der Objektivität oder Singularität des in ihnen Gestalt gewordenen Weltbildes. Das der Tragödie ist wirklich gleichsam ein »objektives«, ist in einem bestimmten Sinne allgemeingültig. Nicht etwa, daß es irgend so etwas wie ein »typisches«, ein durchschnittliches Bild der Welt oder gewisser Menschencharaktere darstellte, wie es z. B. der Roman sehr leicht gibt. Es sind wirklich ganz besondere, in jedem Sinne außergewöhnliche und einmalige Charaktere, deren ganz persönlicher tragischer Konflikt und Untergang an einer einmaligen tragischen Situation sich abspielt. Sondern die »Objektivität« der Tragödie — die im Außeren ihrer Form in ihrer voraussetzungslosen und zwingend erst vor den Augen des Zuschauers vor sich gehenden Entwicklung des Konflikts besteht —, liegt weltanschaulich in dem begründet, was das Größte an der Tragödie ist: daß sie zeigt, wie das Tragische ein objektives, ein im Sein der Welt als solcher enthaltenes und gegründetes, nicht zu leugnendes Phänomen ist. Daß es objektiv im menschlichen Leben Situationen und Verhältnisse gibt, die an und für sich ganz unaufhebbar tragisch sind. Und darum, um des in ihr realisierbaren höheren Grades von Objektivität im Tragischen willen, ist auch die reine Form der Situationstragödie an sich die größere (der Möglichkeit nach mindestens), gegenüber aller ausgesprochen reinen Charaktertragik; diese bringt immer bereits einen etwas stärkeren Zug des Subjektiven (damit übrigens leicht zugleich des Epischen) hinein[1]). Praktisch naturgemäß sind kaum jemals beide Arten der Tragödie so ungetrennt voneinander zu denken. Darin liegt somit die Objektivität der Tragödie, daß sie immerfort offenbart: »das ist die Welt, und das ist der Mensch« (nicht, wie die typi-

[1]) Daß mit solcher objektiven Tragik bestimmter, an und für sich ganz unaufhebbar tragischer Situationen und Verhältnisse alles andere gemeint sei als eine gewisse moderne Dramatik des kleinen und beschränkten sozialen Milieus, bedarf wohl keiner besonderen Betonung. Eines der großartigsten Beispiele von vollendeter Situationstragik wird für alle Zeit die »Antigone« des Sophokles sein.

sierende Komödie »So sind die Menschlein«) — und sie kann so sagen, obwohl auch die Tragödie sicherlich jedesmal das Schicksal ganz bestimmter, individueller Menschen zeigt. — Und anderseits, so sehr die Tragödie der Weltansicht eines Dichters entsprang, immer sagt in dieser objektiven Form der Dichter doch nur das, was alle fühlen und was alle bewegt. Denn alle größere Dramatik kommt aus dem Gesamterlebnis einer einheitlichen Kulturgemeinschaft oder eines einheitlichen Gesellschaftsbewußtseins. Drama ist Gemeinschaftsform, es ist ihr Ausdruck und es schafft selbst wieder diese Gemeinschaft, indem es zu den Menschen als Gemeinschaft spricht. So sind auch seine Zuschauer niemals nur Zuschauer, sondern sie sind alle auch verborgen Mitspieler und Mithandelnde. Das Drama ist ein Spiel, das alle in ihrer Seele mitspielen — die Novelle ist nur ein einsames, ein vom Aufnehmenden nur kontemplativ betrachtetes Spiel. Im Drama bereden in jedem Augenblick seine im nationalen oder kulturellen Sinne öffentlichen Gehalte den Zuschauer wieder, die Idealität des bloßen Spiels zu vergessen, und machen ihn zum Mithandelnden in dem Spiel. Das Drama geht nicht auf in seiner Eigenschaft streng geschlossener und ästhetischer Kunstmäßigkeit. Es hat über sie hinaus andere, um vieles weitere Gehalte und Aufgaben. Es ist als Weltbild zugleich noch von objektiverem und öffentlicherem Charakter.

Die Novelle aber gibt überall ein völlig besonderes, persönliches, subjektives Weltbild, geboren nur aus der einmaligen Betrachterstimmung heraus, die nichts hat von jener Objektivität der Tragödie. Sie gestaltet wirklich nur die jeweilige Weltschau des die Dinge so sehenden und verknüpfenden Dichters. Entsprechend ist in ihr das Schicksal das ganz private und unwiederholbar einzige gerade nur dieses Menschen, — in der Welt eine Ausnahme, die nur dem Subjekt zugehört, von dem die Novelle handelt: Das mußte und konnte gerade nur ihm begegnen, und umgekehrt muß es auch undenkbar scheinen, daß gerade diesem Menschen jemals irgend ein anderes hätte begegnen können, als eben nur dies[1]). Das schließt, durch die Kunst der novellistischen Perspektivenführung, eine Anerkennung, ja eine Apotheose des Zufalls, als des »einem Zufallenden« ein, bei weitem stärker, radikaler noch als sie jede Verteidigung und Rechtfertigung des Zufalls auch für die Welt der Tragödie noch zu leisten vermöchte.

Auch das Drama kann zwar auf den Zufall niemals ganz ver-

[1]) Goethes »Wahlverwandtschaften« mußten Roman werden, sobald ihr Gedanke der persönlichen Schicksalsbestimmtheit gewisser Menschen zueinander zum Weltbilde im weiteren Sinne, zu einem allgemeinen kosmischen Gesetze allen Daseins sich ausweitete. Weltanschaulich liegt hierin die Scheidung der »Wahlverwandtschaften« vom Novellistischen.



zichten, wenn es als Gebilde ein Lebendiges, Organisches bleiben will. W. v. Scholz u. a. hat die Verteidigung des Zufalls im Drama versucht, indem er ausführt (»Gedanken zum Drama«): Was an einem Stück in seiner Handlung Zufall sei, das sei im dichterischen Schaffensprozeß freispielender Einfall. »Zwar wird der Dichter von allen sich ihm darbietenden ... ,Einfällen' nicht jeden ins Werk aufnehmen, denn es gibt auch schlechte, zerstörende, oder die Einheit zersprengende Einfälle. Er wird vielmehr nur die aufnehmen, die ,hineingehören', die in den Organismus wie gefordert hineinpassen, eben die, welche das den Dingen Zufallende sind. So muß der Zufall, um ins Werk zu gehören, zwar nicht als notwendig (determiniert), aber doch als irgendwie gefordert erscheinen. Dann sind solche Zufälle gleich »Einfälle« die größten Schönheiten des Dramas (wie es denn ein vollkommenes dichterisches Werk ohne Einfälle nie geben kann), nämlich freigesetzte Pfeiler . . ., zwischen denen das Reich des Müssens, der dramatischen Notwendigkeit liegt.« — In der Novelle aber gilt vom Zufall nicht nur alles dies, — der Zufall gilt in ihr noch unendlich mehr: er wird zum entscheidenden Sinn, zum eigentlichen Symbol jener geheimnisvollen, zugleich absichtsvoll-zufälligen und ganz persönlichen Schicksalsbestimmtheit allen menschlichen Lebens, welche die allgemeine Weltanschauung der Novelle ist.

Wo daher das Drama einen Konflikt in gewissem Sinne allgemeingültig und objektiv tragisch entwickelt, seine Folgen durchführt, zieht die Novelle nur das Resümee irgend eines menschlichen Lebensganzen (selbstverständlich seinem Gehalt, nicht seinem biographischen Zeitablauf nach), das Fazit einer menschlichen Art des Seins. Sie tut es durch das Mittel eines Faktums, das für diese Wesensart und ihr eingeborenes Schicksal das erhellende Symbol und seine vollendete Gestalt wird. Damit ist die Tragödie, bei aller Ehrfurcht vor dem tragischen Helden, und auch dann, wenn in ihr alle Tragik hauptsächlich aus dem Charakter abgeleitet ist, im Letzten immer ganz allein auf die Art der Lösung und Entscheidung eines scheinbar ewig unlösbaren Ideengegensatzes gerichtet: Das Interesse liegt im Sachlichen und Ideellen, in dem Objektiven eines Wertewiderstreites, in welchem der Held zum Opfer wird. Bei der Novelle interessiert gegenteilig nur die aus dem symbolischen Faktum zu Ende erahnbare Einsicht in Wesen und Lebenssinn eines einzelnen, schicksalbestimmten Menschendaseins. Völlig bis zum Glauben unbedingter persönlicher Prädestination kann dieses novellistische Weltbild führen; eine Determination jedenfalls vertritt es immer. Die Determination kann sich zwar unter Umständen bloß als flach positivistisch-milieubedingt, in oft fast zynischer Grausamkeit des Charakters darstellen (Maupassant); in diesem Falle verliert sie infolge

der Herrschaft des Milieugedankens leicht allzuviel vom Gedanken der individuellen Persönlichkeitsbestimmtheit in einem Schicksal. Aber selten gehören solche Geschichten zu den wirklichen großen Schöpfungen der novellistischen Form. In diesen ist fast immer der Schicksalsgedanke durchaus metaphysisch und reicht ausgesprochen an die Idee der Prädestination einer bestimmten Person zu ihrem Schicksal heran. In jeweils verschieden starker Ausformung variiert immer so alle bedeutende neuere Novellistik Motiv und Problem des Prädestinationsgedankens. — Beiläufig erscheint hierin besonders die große Wandlung der Novelle im 19. Jahrhundert gegenüber der altitalienischen (vgl. S. 1), die, in ihrem Weltbild und ihren Charakteren von typisierender Allgemeingültigkeit, eine absolut diesseitig-unmetaphysisch gerichtete und in jedem Sinne gesellschaftliche Kunstform gewesen war [1]). Die moderne Novelle ist, im Grade ihrer zunehmenden gesamten Strukturannäherung an den strengen Tragödienstil, auch in dem metaphysischen Charakter der in ihr gestalteten Gehalte und Probleme der Tragödie gefolgt. Nur tat sie es in entgegengesetzter Tendenz, wie sie in allem ihr mehr oder minder genau durchgeführtes Gegenbild ist. Die metaphysische Weltanschauung der Tragödie zeigt den Menschen in einem für ihn zerstörenden Widerstreit mit irgendwelchen allgemeingültigen Ordnungen der Welt. Die Novelle zeigt ihn, wie er, ganz persönlich und insbesondere, von den transzendenten Mächten schlechthin gelenkt wird bis in seine schließliche Vernichtung, ohne daß er zur Welt in irgend einem Widerspruche sich befände. Dieser modernen großen metaphysischen Novellenform gegenüber erscheinen uns alle heutigen Erneuerungen der älteren Form, wie z. B. die Paul Ernsts, bei aller vollendeten Meisterschaft notwendig als etwas zu leicht und als mit dem Auffallenden und Merkwürdigen zu sehr nur gespielt. Sie sind Nachbildungen eines Stils, der heute fast nur noch Berechnung zu sein vermag, der jedenfalls, trotz großer Anmut und Schönheit im einzelnen, der wesentlich unsere hinfort nicht mehr sein kann, weil er das Eigenste unserer Seele nicht mehr ausdrückt. Novellen dieses Stils werden immer lediglich noch peripherische Bedeutung innerhalb der Geschichte unserer Dichtung behalten.

Es gibt eine untrügliche Probe, ob in einem Drama, beziehungsweise in einer Novelle, die Art der darin ausgesprochenen metaphysischen Schicksalsdeutung der betreffenden Form gemäß ist oder nicht. Wo ein privates und einmaliges, ein grauenhaft unfreies und gebundenes Menschenschicksal im Drama statt in der Novelle erscheint, rächt sich

---

[1]) Vgl. Erich Auerbach, »Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich«, Heidelberg 1921 (Dissert.).

dies unmittelbar: eine stark depressive Wirkung ist die sichere Folge. Die Gründe dafür sind einfach. Scheler sagt in seinem obenerwähnten Aufsatz zum Tragischen (S. 246): »Wo den Träger des hohen Wertes positiver Natur... ein bloßes Übel oder ein bloßes Böses von außen her überwältigt, da wird das Tragische sofort in ein bloß Sinnloses, Irrationales verkehrt, und auch an die Stelle des tragischen Mitleidens, das bei aller möglichen Tiefe nie zum Schmerze und zur Erregung werden darf..., tritt eine schmerzvolle Erregung.« Das Drama erhebt, es deprimiert niemals. Es tut es nur dann, wenn eine Weltansicht, die als Ausnahme, als einmaliger Fall, als rein persönliche Bestimmtheit zu einem Schicksale erträglich und aushaltbar wäre — eben z. B. als Novelle —, durch die dramatische Form zu einem Anschein von Allgemeingültigkeit erhoben wird[1]), — und wenn so eine Fratze, ein Zerrbild der Welt, zynisch uns angrinst: »so, das sei die Welt!« Aber sie ist es nicht! Doch das ist die Rache der vergewaltigten dramatischen Form — die nachfolgende persönliche Elendsstimmung des Zuschauers, besonders bei vielen naturalistischen Stücken! Als Novelle wäre der Inhalt erträglich gewesen, und nicht nur erträglich, sondern in jedem Sinne gut und bei aller »Tragik« am Schlusse doch nicht ohne den harmonischen Gesamteindruck, ohne den man ein gutes Kunstwerk nicht verläßt. Das, was sofort genügt, die Tragik im Drama zu zerstören, sie zu verkehren in schmerzvolle Erregung: nämlich jede Zugrunderichtung eines hohen Wertes und eines Menschen durch ein bloßes übles, von außen kommendes, unfrei gebundenes Geschick, kann die Novelle bringen ohne jede Aufhebung der in sich beruhigten, harmonischen Grundstimmung im Aufnehmenden. Der Grund, der ohne Gefährdung des ästhetischen Eindrucks in der Novelle etwas ermöglicht, das die Tragödie vernichten würde, liegt in der Kunst der novellistischen Perspektivenführung. Durch diese wird erreicht, daß eine Anzahl ganz beliebiger, an sich, empirisch genommen, vielleicht wirklich sehr voneinander unabhängiger, vereinzelt geschehender Dinge durch die bloße Art ihrer Reihenfolge und Zusammenordnung zuletzt, vom Ende aus, den unbedingten Eindruck des Notwendigen auslösen, das Empfinden, zuinnerst dennoch von einem tiefen Sinn gelenkt gewesen zu sein. Derartiges inniges Verknüpfen rein äußerlicher und voneinander unabhängiger Dinge zu einem Schicksalsfaden ohne die Erzeugung schmerzvoller Erregung ist nur episch möglich. Im Drama mit seiner Gegenwartsform sehen wir von vorne an selbst, was vorgeht, und beurteilen es selbst nach seiner Gegründetheit und Folgerichtigkeit, beziehungsweise

[1]) Daß ein solcher Anspruch auf Allgemeingültigkeit einmal unvermeidlich der in einem gewissen Sinne »objektiven« dramatischen Form innewohnt, ist dargetan.

nach seiner etwaig sinnlosen Zufälligkeit. Im Drama gibt es keine epische Illusion des »als ob« über den Zusammenhang der Dinge. Die Form des Dramas ist eine perspektivisch objektive. In der Novelle sieht und deutet der Erzähler für uns, wir können nichts tun, als mit unseren Augen ihm seine angedeutete Perspektive nachsehen und den Sinn darin entdecken, den er darin hat sehen machen wollen. Es liegt in der Natur der Sache, daß dieser gedeutete Sinn jedesmal nur ein individuell persönlicher sein kann, die zufällige Grausamkeit eines teilnahmlosen Geschehens überwindend durch dessen Verknüpfung und Inbezugsetzung gerade mit dem innersten persönlichen Wesen des also betroffenen Menschen. Das Zufällige ist ideelle Notwendigkeit geworden — aber eine nur für diesen einen Fall aufzeigbar gewordene Ideenotwendigkeit. In das Drama paßt sie nicht, sie ist keiner Verallgemeinerung fähig. Dort bleibt sie niederdrückend als Bild einer scheinbar objektiv nunmehr für sinnlos anzusehenden Welt.

So, wie das tragische Drama zerstört wird, wenn man in ihm ein novellistisch prädestiniertes, singuläres Menschenschicksal zeigt, so wird umgekehrt die Novelle zerstört, wenn man aus ihr statt eines einmalig ausnahmehaften, persönlich bedingten Schicksalsbildes entweder eine Tragödie machen möchte, oder aber, wenn man sie verwendet, eine allgemeine romanhafte Studie des Lebens selbst, seines Charakters und Wertes zu zeichnen. Zu denken ist z. B. an Flauberts hervorragende, aber unsäglich peinvolle Erzählung *»Un simple coeur«*. Alle einmalige Besonderheit des Menschen wie der formalen Struktur der Erzählung verliert sich hier. Die Erzählung ist nicht mehr die unmittelbar sinnhafte Verknüpfung eines den Menschen vernichtenden Geschehens gerade mit seiner innersten Natur und Bestimmung selbst, deren Zustandekommen doch die Bedingung bleibt, unter welcher einzig auch die Novelle nur die Möglichkeit hat, das Zugrundegehen eines Menschen in unfreiem Geschehen ohne peinliche Nachwirkung darzustellen. Das ist kein Novellenschicksal, diese unerbittlich grausame, übrigens restlos vollständig gegebene Lebensgeschichte der Magd Felicitas, wie sie, ohne jede Möglichkeit, dem Leben gegenüber Widerstand zu bieten, langsam an ihrer niederdrückenden Hilflosigkeit und den nach und nach einzeln ihr begegnenden Widrigkeiten des Lebens und ihres Milieus fortschreitend erst in äußeres Elend, annähernde Verblödung oder Gemütsverwirrung und schließlich in ein fast groteskes Ende getrieben wird. Es ist eine naturalistische Romanstudie, von einer vielleicht nicht mehr zu überbietenden, quälenden Grausamkeit, aber keine Novelle.

Auch dies hat die Novelle also mit der Tragödie gemein, daß es in ihr unmöglich ist, daß ihr Eindruck jemals niederdrückt (wie das der Roman sehr wohl kann und darf, aus Gründen, auf die wir uns

hier nicht einlassen können). Wo es dennoch der Fall ist, da ist es bei beiden Dichtarten ziemlich untrüglich Zeichen einer ihrem Sinn und Willen nicht gemäßen Behandlung der Form, mögen im übrigen auch die Wirkungen einer Tragödie und einer Novelle, wie auseinandergesetzt, noch so unterschiedlich sein. Selbst eine Novelle wie etwa Thomas Manns »Kleiner Herr Friedemann» hat keinerlei depressive Wirkung, trotz des gewiß hinlänglich unerfreulichen und starkem Naturalismus sich nähernden Stoffes. Dagegen deprimiert z. B. Maupassant sehr oft: er hat mehr naturalistische Skizzen nach dem Leben, als Novellen. Der abstrakte und im tiefsten ideebedingte Formcharakter beider Kunstgattungen, der Tragödie wie der Novelle, läßt eine grausam bedrückende, schmerzvolle Wirkung gar nicht zu, weil in ihnen die Wirksamkeit der Form alles Unzusammenhängend-Zufällige, bloß Zerstörende ausschließt und so von ihr alles Geschehen auf seinen metaphysischen Sinn, seine ganz unmittelbar einsichtige, ideemäßige Notwendigkeit und Gegründetheit zurückgeführt wird. Diese Kunstformen hinterlassen einen absoluten Eindruck von Vollkommenheit, — quälend aber, beunruhigend und »häßlich«, und mit dem lebhaften Wunsch, es möchte doch »anders« sein als es ist, wirkt nur, was nicht das reine Bild einer Idee — seiner Idee — vollendet mehr erschauen läßt, sondern was durch gesetzlos spielende Kräfte das klare Bild verhüllt.

V. Der formale Aufbau von Novelle und Drama im ganzen: Peripetie und Pointe als bestimmende Strukturmerkmale.

Die innerste Struktureinheit beider, der äußeren technischen wie der geistig weltanschaulichen Ausgangssituation und Gesamthaltung, wie sie bisher auseinandergesetzt wurden, in ihrer unzertrennbaren Durchdringung schafft in Novelle und Drama dem Gebilde sein geprägtes »Profil«, wie Paul Heyse sagt, seinen Aufbau, seinen Zielpunkt, — eben die Gestalt der symbolischen Fabel im ganzen, wie ihre Art der Linienführung im einzelnen. Hier ist nun das wichtigste Strukturmerkmal, dasjenige, das zentral den Bau der beiden Formen beherrscht, jener schon erwähnte, beiden eigene formale Zielpunkt, auf den hier wie dort der gesamte Aufbau hinstrebt.

Als dieser formale Zielpunkt ist für die Tragödie die Peripetie und für die Novelle die Pointe (in Ermanglung eines besseren Ausdrucks) schon genannt worden. Ist man sich über deren Sinn sowie über die Tragweite ihres Unterschiedes klar, so ist zugleich damit im hauptsächlichen auch eine Einsicht in das Profil der beiden Formen, in ihre Art zu komponieren, gewonnen.

Die Peripetie in der Tragödie ist bisher immer recht unzureichend, weil zu äußerlich, aufgefaßt worden. Selten ist wirklich ihre Strukturbedeutung dargestellt worden. Man hat sie eigentlich immer nur definiert als den Umschlag von Glück in Unglück ..., als den Punkt, an dem die »steigende« Handlung aufhöre und die »fallende« beginne, und da endgültig etwas dem Ziele des tragischen Helden sich entgegensetze und die Handlung einem anderen, unerwarteten Ziele zulenke. Aber dieser Umschlag von Glück in Unglück kann nicht das Entscheidende an der Peripetie sein. Ihn hat z. B. die Novelle auch, ohne daß er für ihre Strukturgestaltung weiter Besonderes zu bedeuten brauchte; keineswegs jedenfalls hat er in ihr irgend so etwas wie eine »Peripetie« zur Wirkung, wie einem jeden ein unmittelbares Gefühl das sofort sagen wird. — Die Tragödie, in ihrer konsequenten und »objektiven«, in die Zukunft gerichteten Ausfaltung eines im Grundsätzlichen unlösbaren ideellen Konfliktes, zielt ganz und gar ab auf den Augenblick denkbar klarster Herausarbeitung dieses gegebenen tragischen Konfliktes, — auf die Herbeiführung recht eigentlich des tragischen Augenblicks schlechthin innerhalb einer tragisch notwendigen Gegnerschaft weniger Menschen. Nur dessen Auflösung dann ist die nachfolgende Katastrophe. »Das Tragische ist nur ein Augenblick,« sagt tiefsinnig Georg v. Lukács in seiner »Metaphysik der Tragödie« (in »Die Seele und die Formen« 1911)[1]. Die Tragödie, davon war schon einmal die Rede, ist eine dem

[1] »Das Tragische ist nur ein Augenblick« — wenn auch Lukács dies sagt in z. T. andersartiger Deutung als der obigen, und er diesen Augenblick ganz einseitig sieht als die dem Helden gewordene lautere und ungetrübte Erkenntnis seiner selbst. In ihr erlebt er plötzlich das reine Zusammenfallen seines Selbst, seiner Individualität, mit der eigenen, gewissermaßen platonischen Idee seines Wesens, — indem er schaudernd erkennt, daß all sein vorig Tun nur Schein und ein Fremdes war vor seinem Wesen, ihm nicht zugehörig, schuldhafte Entfremdung von der Idee seines Wesens. Der tragische Augenblick ist ein »Gerichtstaghalten« der Seele über sich selbst, vom Standpunkte der eigenen, nun erkannten ideellen Wesenheit aus. Er ist wahrhaft die »Menschwerdung« des Helden, sein Erwachen aus einem wirren Traum. Das Tragische ist nur ein Augenblick — alles Vorbereitende, jede Entwicklung in der Tragödie ist nur für den Zuschauer da. Und indem im tragischen Augenblick der Mensch das Zusammenfallen seiner Individualität mit seinem eigentlichen ideellen Sein erreicht, so zieht er notwendig damit sich aus der »Erscheinung« zurück (um hier an Goethes in anderem Zusammenhange gesagtes, aber verwandtes Wort von dem allmählichen Zurücktreten der Entelechie aus der Erscheinung zu erinnern). D. h. sein äußerer Untergang ist mit seiner Einkehr in sein eigentliches, wesentliches Sein nurmehr Selbstverständlichkeit. Lukács wählt als Ausgangspunkt seiner Untersuchungen die Figur des Jarl Skule in Ibsens »Kronprätendenten«. — Man vergleiche auch Otto Weiningers völlig identische Interpretation des Sinnes der Tragödie in seinem schönen Aufsatz über »Peer Gynt« (in »Über die letzten Dinge«), wie denn überhaupt auf Ibsen, nächst Paul Ernsts Tragödie, diese Theorie am besten paßt. Es überschritte weit den Rahmen dieser Betrachtungen, auf jene genial durch-

hauptsächlichen nach zeitlose Form. Das Ganze des Ablaufs als solchen, das Geschehen und Werden in der Zeit um seiner selbst willen, interessiert nicht in der Tragödie, interessiert mindestens niemals als das Maßgebende an ihr, sondern dient nur, hinanführend, der möglichst restlosen Erfüllung des einen und wesentlichen Inhalts der Tragödie: dient dem Momente der vollkommen reinen, unmittelbaren Anschauung tragisch unaufhebbarer Gegensätzlichkeit und schuldloser Verschuldung im einen symbolischen Augenblick. Nicht als ob nicht von vornherein in einem jeden Zeitpunkt und jeglichem wesentlicheren Wort des Dramas das ganze tragische Grundverhältnis, in dem ein Mensch seinem ureigenen Wesen gemäß zur Welt stehen muß, jederzeit schon enthalten wäre. Das tragische Grundverhältnis ist innerhalb des Dramas notwendig von seinem Anfang her und immer vorhanden, weil es ein Wesensverhältnis eines Menschen zu seiner Umwelt ist, und nicht an irgend einem angebbaren und vereinzelten Punkte hinter der einmal ausgelösten dramatischen Entwicklungsreihe erst beginnt. Es gibt natürlich auch nirgends im Drama einen einzelnen Zeitpunkt, den man für sich herausnehmen könnte als den eigentlichen Gegenstand der Dichtung. Aber einen eigentlich tragischen Moment gibt es, in welchem auf der Stufe der absoluten Reinheit der Idee dieses tragische Grundverhältnis erschaubar wird als in seiner Essenz. Dieser Moment des tragischen Augenblicks im verdichtetsten Sinne, der als in ihrem Kristallisationspunkte gleichsam die ganze Tragödie in sich sammelt, ist die Peripetie. Auf ihn ganz einzig will die Tragödie, objektiv fortentwickelnd, die Handlung hinführen, um von ihm aus in die erlösende Vernichtung des Endes einzumünden.

Darum ist die Peripetie immer eine Wandlung. Nicht nur im Sinne der äußeren Umkehr von Glück in Unglück, sondern vor allem auch in der sittlichen Stellung des tragischen Menschen der Welt oder sich selbst, oder beiden zugleich gegenüber. In einiger Abstraktion, wie sie angesichts der Vielheit möglicher tragischer Phänomene unvermeidlich wird, stellt sich diese Wandlung in der sittlichen Stellung des Helden der Welt, beziehungsweise sich selbst gegenüber, als folgende dar:

In tragischer Abgesondertheit und Schuld, freiwillig oder unfreiwillig und beides oft in einem, sieht der tragische Held sich selbst un-

---

geführte, aber zu gleicher Zeit unerhört einseitige, für wenige Dramen nur mögliche Deutung des tragischen Phänomens, die das Tragische schlechthin zu einem Erkenntnisprozeß macht, einzugehen. Ihre Widerlegung kann hier nicht gegeben werden. Eine ihrer größten Schönheiten aber liegt gewiß in der Ausführung, wie das Tragische immer nur ein Augenblick sei. —

vermeidlich in einen Gegensatz gesetzt gegen den Willen seiner Umwelt, und, in ihr, in höherem oder geringerem Maße gegen die Ordnungen des Kosmos überhaupt (sei es nun aus jenem ungeheuren Ausmaße des persönlichen Machtwillens in einem großen Menschen, sei es auch, weil eine höhere, seiner Umwelt überlegene Sittlichkeit in ihm notwendig ihn deren Ordnungen verletzen hieß, oder aus was für Gründen immer sonst). Dies Verhältnis, in dem der tragische Held sich seiner Umwelt, beziehungsweise, je nachdem, der Ganzheit aller sittlichen Weltordnung selbst gegenüber befindet, ist im Anfange der Tragödie nur das des absoluten Gegensatzes. Keinerlei Verbindung ist da irgend zwischen ihm und der Gemeinschaft derer, denen er widerstrebt. In vollendeter gegenseitiger Entfremdung, in unabhängigem Getrenntsein voneinander, stehen im Anfang beide Seiten, der tragische Einzelne und seine Mitwelt, sich einfach gegenüber. Er ist schlechthin außerhalb ihrer gestellt, ein Fremder, der nur noch gegen sie angeht, in nichts mehr sich ihr verpflichtet fühlt. Daß vielleicht auch er selbst nur im stärksten inneren Konflikte alles Gefühl, mit dem er dennoch dieser anderen Welt sich verpflichtet empfindet, in sich zu überwinden fähig wird, widerstreitet nicht jener Losgelöstheit von jeder Beziehung, mit der der tragische Held außerhalb seiner Mitwelt gestellt ist. Aber indem er, der sich vorher, gleichgültig aus was für Gründen, mit seinem Willen seiner Umwelt entgegengesetzt hat, nun, in den Folgen seines Tuns, sich selbst und sein Wollen bejahend eben den großen Normen der Welt unterliegt, gegen die er sich erhoben hatte, befindet er sich gleichsam wieder in einer Art von Übereinstimmung, wenigstens formaler Art, mit dieser Welt. Er wie sie kennen nur noch einen Weg: seinen Untergang. Er selber, indem er sich selbst bejahend den Normen der Welt unterliegt, leitet wieder über aus einer Welt des Übermenschlichen und Ungeheuren in die gesetzlichen Normen dieser Welt. Diese Wandlung kann zugleich als eine Wandlung auch im Wollen des Helden sich darstellen (wie z. B. bei Karl Mohr in den »Räubern«), als eine Wandlung auch sich selbst gegenüber; sie braucht aber keineswegs von solcher Umkehr des Willens begleitet zu sein und ist es in den meisten Fällen nicht. Das Wollen des tragischen Helden kann durchaus dasselbe bleiben, und vollends die Beständigkeit des Charakters muß unbedingt gewahrt bleiben. Wilhelm v. Scholz gibt dieser Notwendigkeit der Konstanz des Charakters die Formulierung: »Das Bewußtsein eines Charakters von sich kann gewandelt, entwickelt werden; nicht aber der Charakter selbst« (»Schaubühne« Jahrg. 1, 1905, S. 115). Für die Form der Tragödie liegt wenig Entscheidendes in der oft gestellten Frage, ob in der Tragödie der Held in seinem Wollen sich wandeln müsse. Worauf es wirklich in der Peripetie ankommt, ist jene

andere beschriebene Wandlung in der Stellung eines Menschen zu einer Welt: im Anfange ist's ein Gegeneinander in isolierter, beziehungsloser Fremdheit beider. Mit der Peripetie beginnt es wieder ein Verbundensein dieses Menschen mit der anderen Welt zu geben. Er selber, in seiner Selbstbejahung den Normen dieser Welt unterliegend und gehorchend, kommt wieder in eine Art von Einordnung in sie, führt selbst zu ihrer Anerkennung zurück.

So gehört denn, wenn auch in unterschiedlichen Graden der Klarheit, überall gerade zum Wesen des tragischen Leidens und Tuns eine Einsicht im Helden, daß hier ein Anderes ihn scheitern ließ als nur zufälliges Mißlingen aller Pläne. Es gehört dazu, daß der Held sich mindestens gegen Ende mehr oder minder bewußt wird der Tragik seines Konfliktes und seines Tuns, — d. h. der Notwendigkeit, mit der er an diesem Tun zugrunde gehen müsse, weil es ein Verstoßen ist gegen weltgültige Gesetzlichkeiten, gegen die man nur um den Preis des Unterganges sich erhebt. Darum kommt fast überall im Höhepunkt der Peripetie dem Helden jene tragische Weisheit und verstehende Helle, die als die schmerzliche und verklärende Frucht des tragischen Leidens im Angesichte der Vernichtung entsteht, selbst noch bei den leidenschaftgetriebensten Helden Shakespeares. Lukács sagt darum mit Recht, daß im tragischen Erleben ein Erkennen enthalten sei (nur ist es nicht allein ein Erkennen und sehr selten ein Erkennen des eigenen ideellen Wesens). Dieses Erlangen der Erkenntnis in der Peripetie, durch die im Helden selbst wieder eine Beziehung erwacht zu den vorher unbekümmert nur bekämpften Normen des Daseins, erzeugt jene Stimmung ganz besonderer Lauterkeit und Hoheit, verbunden mit der starken lyrischen Empfindung des Ergriffenseins und des Verstehens, wie sie nahezu überall in der Tragödie der schließlichen Katastrophe unmittelbar vorauszugehen pflegt. Die Spannung verringert sich, aber nicht die Teilnahme. Eine erhabene heroische Ruhe und Gewißheit, wenn auch verbunden mit einer tiefen Traurigkeit, folgt mit der Peripetie der aufregenden Spannung. Denn nicht mehr um die Lösung eines Ungewissen, sondern um die Verwirklichung des nunmehr absolut Gewissen handelt es sich fortab nur noch. Ein Gefühl der unbedingten Erhabenheit über alles Widrige und dem Helden zu seinem endgültigen Untergange noch Entgegenstehende greift Platz. So bleibt die unverminderte Anteilnahme bis zuletzt — aber die aufregende Spannung ist längst zurückgetreten vor einem beginnenden Frieden von höherer als Menschenart.

Freilich, nicht immer ist die Peripetie in der beschriebenen Gestalt in der Tragödie zu finden. Einige wenige Tragödien gibt es, denen

sie in diesem Sinne fehlt. In Hebbels »Maria Magdalena« z. B. ist sie nur in sehr abgeschwächtem Maße vorhanden. Was neben anderen Gründen hauptsächlich in dem gänzlich unaktiven, niemals zur Welt überhaupt erst in einen aktiven Gegensatz tretenden Charakter Klaras, der stark das Tragische in ihr beeinträchtigt, seine Ursache hat, während auf den im Grunde viel tragischeren Meister Anton hin als tragischen Helden das Stück nun einmal nicht komponiert ist. — Shakespeares »Romeo und Julia« sogar läßt überhaupt keine Peripetie erkennen, außer dem bloßen Umschlag von Glück in Unglück. Selbst das Hinstreben auf einen höchsten Augenblick eigentlich tragischer Situation vor der Vernichtung, dem das äußere Ende nur noch als seine Auflösung zu folgen hätte, ist hier entfallen, sondern gerades Wegs wird alles nur auf den allerletzten vernichtenden Schluß zugeführt. Die Ursache ist durchaus die novellistische Vorlage Shakespeares, der er bis in die geringsten Einzelheiten des Stoffes und der Komposition gefolgt ist, so daß die Struktur dieser Tragödie in der Tat wenig Dramatisches hat. Ganz eminent dramatisch ist das Stück natürlich durch die gewaltige dramatische Diktion Shakespeares, — nach seiner bloßen Struktur ist die Dramatik weit geringer[1]. Auch findet man wohl, daß die Peripetie, deren Lage gegenüber dem Ende ziemlich verschiebbar und allgemeingültig jedenfalls nie festzulegen ist, in vereinzelten Dramen der Katastrophe so unmittelbar eng erst vorausgeht, daß beide fast zusammenfallen und der Schein entsteht, als ziele die Tragödie auf die Katastrophe, nicht auf die Peripetie. In derartigen Fällen verliert die Peripetie einiges an ihrer Bedeutung zugunsten einer verstärkten Wirkung der Katastrophe.

Solche Ausnahmen einer nahezu fehlenden oder nur minder hervortretenden Peripetie also gibt es. Das hindert nicht, daß die Peripetie in dem angedeuteten Sinne zu der Idee der dramatischen Form im allgemeinen gehört und daß diese durchaus im Aufbau von ihr bestimmt wird. Fast überall sonst ist sie vorhanden, und sind ihre

[1]) Das Beispiel zeigt, wie es bei Motiven älteren novellistischen Stils (des italienischen) unter Umständen — keineswegs immer — möglich ist, sie ohne erhebliche Änderungen mit Erfolg zu dramatisieren, ohne ein anderes dramatisches Mittel als die Gewalt einer dramatischen Sprache, wenngleich der novellistische Ursprung leicht spürbar bleibt. Möglich ist dies deshalb, weil, wie hier nicht weiter dargelegt werden kann, die ältere Novellenform mehr durch den gesamten Stil des Erzählens, als durch eine prägnante Struktur bestimmt wurde. Aus diesem Grunde übrigens haben Vergleiche älterer Novellen mit ihren Dramatisierungen für eine Erkenntnis des Verhältnisses der novellistischen Form zum Drama so wenig Förderliches. So soll auch hier eine weitere Gegenüberstellung des Shakespearischen »Romeo« mit der italienischen Novelle unterbleiben. Viel lehrreicher ist da der oben angeführte Vergleich, den Otto Ludwig mit Kellers Novelle angestellt hat.

Merkmale der Augenblick eigentlichster erreichter Tragik schlechthin, eine Wandlung in der sittlichen Stellung des Helden und eine reine Erkenntnis.

Solche Peripetie — einen höchsten, das Ganze repräsentierenden Augenblick —, solche Erkenntnis und solche Wandlung in der Stellung des Helden nun kennt die Novelle nicht. Sie kennt nichts als die gerade Linie vom Anfange aus zum Ende, und zwar von einem schon vom Ende her gesehenen und bestimmten Anfange aus zu diesem Ende. Die Novelle zielt auf die Katastrophe. Die Form der Tragödie ist vergleichsweise die Parabel, die Kurve, — die der Novelle die Gerade, die einfache Hinführung bis zu dem Ende als ihrem absoluten Ziel- und Schlußpunkt in inhaltlicher wie formaler Beziehung, in dem alle Spannungen sich lösen. Dieser Schlußpunkt ist die Pointe, der Punkt, an dem zugleich der Sinn und die Deutung des Ganzen zutage liegt. Der bekannte und von allen Novellentheorien genugsam betonte »bedeutende Wendepunkt« eines Schicksals, dessen Darstellung die Novelle immer sein müsse, ist eben nur ein Wendepunkt im Glück oder Unglück und bringt keine »Wandlung« in dem formalen Sinn mit sich, wie die Tragödie sie in der Peripetie zeigt. Es ist kein Wendepunkt, der der Novelle, bildlich gesprochen, die Form einer Kurve geben darf. Es ist alles auf die gerade Linienführung zur endlichen Pointe hin abgesehen.

Und ebenso wie in der Novelle das wahrhaft Tragische und die Verantwortlichkeitsidee höchstens schwach nur mit gestreift werden können und immer entscheidend wieder aufgehoben werden durch die besondere Artung der novellistischen Schicksalsidee und die ihrem Ausdruck dienende Form der novellistischen Perspektivenführung, — so wird auch eine Peripetie, wo allenfalls sie sich zeigen zu wollen scheint, sofort von der linearen Kompositionsführung zur Pointe hin in ihrer Wirkung von Grund auf wieder paralysiert. An Beispielen schon so weitgehend dramatisch verfärbter Novellen wie Meyers »Versuchung des Pescara« oder dem »Meister« von Josef Ponten kommt diese innerste notwendige Gegenwehr aller gut komponierenden Novellistik gegen jeden Ansatz zur Ausbildung einer Peripetie besonders deutlich zur Anschauung. Nur zum Tragischen gehört die Peripetie als dessen notwendige Gestaltungsform. Wesensgemäß muß der Novelle beides fehlen.

Aber nicht nur gibt es in der Novelle keinen besonderen Gipfelpunkt vor dem erreichten Ende, sondern überhaupt zielt die Novelle auf die Pointe in anderem Sinne, als es die Tragödie auf die Peripetie tut. Das Drama hat die Tendenz, möglichst nur die letzten entscheidenden Stufen einer tragischen Verwicklung darzustellen, alles andere als die bloße Vorbereitung möglichst abzukürzen. Denn die Peripetie, als der eigent-

lich tragische Augenblick schlechthin, und ihre endliche Auflösung in der Katastrophe ist ja das eigentlich zu Gestaltende, ist der tiefste Gehalt der Tragödie. — Der Schlußpunkt in der Pointe aber repräsentiert nicht in demselben Sinne die ganze Novelle, wie man von dem Augenblick verdichtetster Tragik in der Peripetie sagen kann, daß er die Tragödie in sich repräsentiere. Jede Entwicklungsstufe des Werdens in der Novelle ist gleichmäßig von Wert, die Novelle ist nichts als eine rhythmisch einander folgende Reihe von Einzelstadien aus einem Werdeprozeß, der gerade als Ganzes in seinem Ablaufe in der Zeit interessiert: das Werden eines Schicksals in der Zeit, Zeit als Form des Schicksals, oder ein Schicksal unter der Form der Zeit empfunden, ist das Thema der Novelle. Es gibt keinen Augenblick, der hier Gipfel wäre. Als eine reine Form der Zeit — als Dimension — ist die Novelle durch keinen ihrer Augenblicke als Ganzes symbolisierbar. Der absolute lösende Schlußpunkt ist nur ein genau ebensolcher Punkt in der rhythmischen Reihe eines Werdens, wie jeder vor ihm, und verkörpert nicht mehr vom Schicksal in sich wie jeder andere. Es gibt keinen symbolischen Augenblick in der Novelle, es gibt nur eine symbolische Fabel als Ganzes eines gleichmäßig rhythmischen Ablaufes. Die Gesamtheit dieser Schicksalslinie nur interessiert. Daß der Schlußpunkt die Pointe enthält, und damit erst die Lösung aller Spannungen, die bis dahin in unvermindert ansteigender Stärke angehalten haben, bedeutet nur, daß von ihm aus allerdings erstmals die reine und das Gemüt beruhigende Deutung des Ganzen, die Schicksalsidee einer Begebenheit und eines Menschenlebens völlig sichtbar wird, die vorher höchstens dumpf erahnbar war. Aber der Schlußpunkt selbst ist keine symbolische Zusammenfassung des Ganzen, da nicht er das »eigentlich Darzustellende« ist, sondern das Ganze, das er als sein Schlüssel nur deutet. Um dessent-, nicht um seinetwillen, wird er als Zielpunkt der Novellenform erstrebt.

In welcher Weise die Pointe, diese schließliche Deutung und Sinngebung erreicht wird, ist für die formale Struktur erst eine Frage von zweiter Bedeutung. Es kann geschehen rein in der symbolischen Gestalt der bloßen prägnanten Novellenfabel, im Sinne einer für sich selbst sprechenden Erzählung nur des Tatsächlichen, mit Vermeidung aller subtilen Psychologie. Man hat vielfach die Novelle überhaupt auf diese einzige Art festlegen wollen. F. F. Baumgarten z. B. verlangt in seiner Kritik der Meyerschen Novellen diese Form als die einzig echte, der Novelle wesensmäßige Gestalt, und verwirft alle psychologische Analyse. Für ihn ist die Novelle nur objektiv gestaltend im symbolischen Faktum (S. 146): »Die Novelle analysiert nicht, in ihr ist alles Seelische in die Form gebannt. Die Geschichte, in der das innerste Geschehen

sich verrät, ist die Gestalt der Novelle.« Baumgarten wiederholt es immer wieder. Ähnlich äußern sich Lukács (in seinem Aufsatz über Theodor Storm) und Paul Ernst. Das stimmt durchaus für die alte italienische Novelle, wiewohl anderseits deren einfache Tatsachenerzählung auch wieder öfters die Prägnanz und streng durchgeführte Struktur, die eine solche symbolische Fabel doch haben muß, allzusehr vermissen ließ. Es stimmt auch, und vielleicht noch besser, zu einigen selteneren Novellen neuerer Zeit, die in solcher Weise gleichfalls aller psychologischen Analyse sich enthalten und nur das symbolische Faktum in Klarheit ausformen. Baumgarten selbst ja beruft sich zu mehreren Malen besonders auf Pr. Mérimée, namentlich auf dessen bewunderungswürdige Novelle »*Le vase Étrusque*«; man könnte auch an seine »Venus von Ille« erinnern. Eben derselben, die direkte psychologische Analyse möglichst meidenden Art gehört etwa A. v. Droste-Hülshoffs »Judenbuche« an (wenn sie auch um weniges breiter erzählt wird), während sich ganz reine Beispiele aus der neuesten Zeit für sie überhaupt kaum mehr beibringen lassen (außer etwa der schon mehr erwähnten Novellistik Paul Ernsts). Nichtsdestoweniger ist entschieden zu betonen, daß dies nicht mehr die einzig vorbildliche Art novellistischer Erzählung sein kann. Wer es anders will, würde sich in dem Falle finden, ziemlich die ganze neuere Novellistik ablehnen zu müssen; es gibt Ansichten, die diese Konsequenz ungefähr gezogen haben — ein sehr unmögliches Vorgehen! Es ist nicht notwendig, daß psychologische Analyse in Widerspruch steht mit novellistischer Gestaltung. Gewiß ist die »Geschichte« mit ihrem »Zentralereignis« »die Gestalt der Novelle« und muß es bleiben. Aber psychologische Analyse ist, der Möglichkeit nach, denn doch auch Gestaltung, der Geschichte wahrhaft zu dienen fähig, sie kann es jedenfalls jederzeit sein. Sind etwa Erzählungen wie Thomas Manns »Tod in Venedig« oder sein »Kleiner Herr Friedemann« nicht mehr Novellen im gültigsten Sinne des Wortes, weil ihre Art der Wiedergabe und Sinngebung eines Geschehens die psychologische ist? Man wird das schwerlich behaupten können, wiewohl dabei nicht einmal zu bestreiten ist, daß der Zwang zur psychologischen Schilderung im »Tod in Venedig« gelegentlich stark in die Gefahr romanhafter Ausweitung und Sprengung des novellistisch knappen Rahmens hineingeführt hat (z. B. im II. Kapitel bei der Besprechung von Aschenbachs bisherigem Leben und dichterischem Werk). Die Nachteile der Thomas Mannschen Novelle liegen aber nur in dem Hang zu einiger allzu umständlicher Breite in der psychologischen Schilderung, nicht in der Anwendung der psychologischen Analyse an sich. Und ungeachtet aller Bedenklichkeiten hinsichtlich etlicher reflektierender Längen im »Tod in Venedig« bleibt es unmöglich, hier eine meisterhafte novellistische

Komposition zu verkennen — trotz Psychologie! — Worauf es eben für die novellistische Form ankommt, ist nicht so sehr das Dasein oder Fehlen direkter psychologischer Analyse als vielmehr, ob dabei in der erzählenden Vorführung der Geschehnisse die strenge Linie einer novellistischen Perspektivenführung vom Anfang nach dem Ende als der deutenden Pointe des Ganzen hin gewahrt ist. Das Wesentliche ist einzig die Art der rhythmischen Reihung und Stufenfolge der wenigen hauptsächlichen Geschehensphasen und der Gesichtswinkel, unter dem diese rhythmische Reihe als Ganzes von vornherein auf ein Ende hin bezogen ist und von ihm aus daher erscheinen muß. Diese novellistische Linienführung ist nun mit und ohne psychologische Analyse ziemlich in der gleichen Weise möglich — sie ist an sich von ihr unabhängig. — Psychologische Analyse wird aber eine Zerstörung der novellistischen Gestaltung selbstverständlich sofort in dem Augenblick, in dem sie sich mit der Geschichte, die unter allen Umständen die Gestalt der Novelle bleiben muß, nicht mehr vollkommen deckt, sobald also Geschichte und psychologische Analyse auseinanderfallen, so daß die Psychologie ein anderes Seelenproblem analysiert als die Fabel der Novelle symbolisch darstellt. Eben dies freilich hat Baumgarten ja mit denkbarster Schärfe an den Novellen Meyers aufgewiesen, wie in ihnen die Fabel oft nicht mehr restlos das Problem symbolisch deckt, und wie anderseits das seelische Problem über das Motiv der Fabel hinaus ein zweites gehaltliches Motiv einführt, das dem der Fabel notwendig widerspricht, also daß beide im Grunde einander aufheben und zerstören. Am offenkundigsten in der »Hochzeit des Mönchs«, die Baumgarten mit ziemlichem Recht zwei Novellen hintereinandergeschaltet nennt (S. 133 ff.). Aber dieses Auseinanderfallen von Problem und Geschichte ist die Eigenart lediglich C. F. Meyers, ist es nicht zuletzt übrigens darum, weil er gerade die direkte psychologische Analyse hatte verdrängen wollen; ein notwendiger Begleitumstand psychologisch verfahrender Novellistik ist es nicht.

Freilich, die psychologische Analyse darf nur bis zu einem gewissen Grade gehen. Sie darf dem novellistischen Schicksal niemals seine Irrationalität nehmen. Die Schicksalsdeutung der Novelle bleibt immer umgeben und umwittert von einem Hauch des Ungewissen und Vieldeutigen, des gänzlich Undefinierbaren und Unnennbaren. Es ist gewiß in der Novelle ein ganz bestimmtes, persönliches, konkretes Schicksal; aber seine Deutung bleibt, so persönlich, einmalig und genau sie sein kann, dennoch eben nur eine Ausdeutung, d. h. ein Vermuten, Meinen, Erfühlen, — bleibt Stimmung, immer zugleich gewiß und ungewiß: Deutung nur und Sinngebung eines außenstehenden Betrachters. Die nackte, rationalistisch harte, sozusagen wissende und feste Aussage: dieses

oder jenes sei positiv der Grund des betreffenden Schicksals, ist unmöglich in der Novelle. (Weit unmöglicher in ihr als im Drama. In der Tragödie ist es viel eindeutiger möglich, bestimmt anzugeben, wie an dem oder jenem der Held zugrunde gegangen sei und habe zugrunde gehen müssen. Die Gründe des Unterganges des tragischen Helden sind wirklich relativ objektive, sein Schicksal mit gewisser Klarheit vom Geiste definierbar und sachlich aussprechbar, weil immer irgendwie in Gegensätzlichkeiten letzter auseinandertretender objektiver Wertordnungen und -ideen innerhalb des menschlichen Geistes gegründet.) Das novellistische Schicksal ist in diesem Sinne niemals aussprechbar und sagbar. Es ist immer nur im Bilde ungewiß, geheimnisvoll, symbolisch darstellbar. Ja gerade in einer gewissen Verstärkung dieses Zwielichts, in einer immer neuen und andersartigen Deutbarkeit des Rätselvollen kann unter Umständen eine besonders starke Formwirkung der Novelle liegen (Mérimées »Venus von Ille«!): Das symbolische Bild des Schicksals muß nie ganz ausschöpfbar sein. Gilt das mehr oder minder für jedes vollkommene und symbolhafte Kunstwerk, daß es so niemals endgültig ausschöpfbar sein müsse, so gilt es doch für die symbolische Gestaltungsform des Schicksals in einer Novellenfabel noch in ganz besonderem Maße. Und das allerdings darf durch eine definierende, rational allzu scharfe psychologische Analyse niemals im mindesten in Frage gestellt werden. Wo übrigens anderseits solche Vieldeutigkeit zur wirklichen Uneinheitlichkeit und eigentlichen Widersprüchen führt, wie das Baumgarten z. T. von den Meyerschen Novellen nachgewiesen hat, bedeutet auch sie wiederum eine Sprengung der novellistischen Gestalt.

So ist zwar die psychologische Analyse im allgemeinen keineswegs notwendig als mit novellistischer Gestaltungsform im Widerspruch anzusehen. Trotzdem ist natürlich festzuhalten, daß eine nach Möglichkeit aller direkten psychologischen Analyse aus dem Wege gehende Form der reinen symbolischen Geschichtserzählung an sich dem Willen der novellistischen Kunstform reiner entspricht. Der Kunstcharakter der Novelle ist in gewisser Beziehung der Verschwiegenheit und Undurchdringlichkeit der plastischen Figur verwandt, die nicht selber von sich redet, in die man nicht hineinsieht, sondern an die man nur von außen, allseitig sie betrachtend, herantritt, so sie sich erschließend. (Vgl. das über den Spielcharakter Angedeutete.)

Immerhin, über alledem bleibt das wichtigste die Erhaltung der novellistischen Perspektivenführung überhaupt und das unbedingte Dominieren eines Zustrebens auf die deutende Pointe, den formalen Zielpunkt der Novelle. Diese Tendenz auf die Pointe enthält nun für die Novelle naturgemäß immer so etwas wie einen Überraschungseffekt

am Schluß: irgendeine Aufdeckung eines verborgenen Umstandes aus der Vergangenheit, oder doch eine Aufzeigung innerster schicksalhafter Zusammenhänge zwischen irgendwelchen Umständen, neugesehene Verknüpfungen und Beziehungen zwischen Dingen, wodurch sie plötzlich unendlich an Bedeutung gewinnen — das sind immer die Motive jeder Novellistik. Offenbarungen des Geheimsten, Bedeutendwerden des ursprünglich Unbedeutenden. Darum z. B. die sichtbare Vorliebe für Gewissensprobleme aller Art, die in unendlicher Variation immer wieder in der novellistischen Dichtung auftauchen, und wozu insbesondere fast alle die Legendenstoffe gehören, die eine novellistische Ausformung erhalten haben. — Auch die Tragödie, und zwar namentlich die analytische, arbeitet mit Überraschungswirkungen, schon allein um der Steigerung und durchgehenden Erhaltung der Spannung willen. Aber sie können in ihr nicht führend werden, ohne Wesentlichstes an der Tragödie zu zerstören. Selbst im »König Ödipus« des Sophokles z. B. läßt sich leicht zeigen, wie letzten Endes der Überraschungseffekt vollkommen überwunden wird durch die schließliche Betonung der tragischen Situation.

Aus dem Hinarbeiten auf die Überraschungswirkung, in Verbindung mit der Passivität der Novelle, entsteht die ganz eigene Art der novellistischen Spannung in ihrem entschiedenen Unterschied gegenüber aller dramatischen. Zum Teil ist der Unterschied zunächst einmal der ganz allgemeine von dramatischer und epischer Spannung überhaupt, die Spannung des tätigen Handelns gegenüber der der Begebenheit, den O. Ludwig treffend in den »Shakespeare-Studien« definiert hat. (Werke, A. Stern, Leipzig 1891, Bd. VI, S. 97/107.) Die dramatische Frage: Was will der Held? Was wird er tun? Wird es ihm gelingen? — gegenüber der epischen: Was geschieht? Was wird dem Helden werden, und was aus ihm werden? »Denn (S. 104) er darf es ja nicht selber machen... Der epische Held ist ein Lotteriespieler; er hat ein Los gezogen; wie hat er es erhalten? Wird das Los gewinnen oder nicht?« Wie die Novelle darauf, bezüglich der wahrhaften Natur dieses Loses und seines letzten geistigen Sinnes erst bis zum allerletzten Augenblick die Antwort spart und sparen muß (auch wenn vielleicht die äußere Frage, ob glücklich oder unglücklich, schon sehr bald entschieden ist), ist oben erörtert. Das Drama hat dagegen seinen Spannungshöhepunkt in der Peripetie, weil alles Folgende nur um die Verwirklichung des nunmehr Gewissen noch, nicht mehr um die Lösung eines Ungewissen geht. Aber gerade hierin zeigt sich auch der besondere Spannungsunterschied der Novelle gegenüber dem Drama. Die Spannung im Drama ist eine Spannung des Willens, eine sittliche Spannung. Deren Lösung kann notwendig wiederum nur in einem neuen sittlichen Seelenzustand

liegen: eben in jenem zugleich glücklichen und von tiefster Trauer erfüllten Zustand einer neuen erhabenen Ruheempfindung der Seele, wie sie mit der Peripetie, wo nicht im Bewußtsein des Helden selbst, so mindestens doch und immer in der Empfindung des Zuschauers Platz greift. Hier muß der Schluß mit seiner ihm eigenen Endstimmung der Seele gerade nach und hinter der Auflösung, d. h. hier Überwindung der Willensspannung liegen, nicht schon in dieser Auflösung und Überwindung selbst. Es ist in dieser letzten, höchsten Aufgipfelung der dramatischen Spannung vor dem Ende, in der Peripetie, mit ihrem darauf folgenden Zustand einer Stimmung tiefer Versöhnung trotz aller Vernichtung, sowie im Gegensatze dieser dramatischen Endstimmung gegenüber dem so ganz anders gearteten Gefühl befreiter Entspanntheit im unmittelbaren Schlußpunkt der Novelle, etwas enthalten von dem ganzen Unterschied im Ethos dieser beiden Formen überhaupt: Die Spannung im Drama ist dynamischen Charakters, ist Spannung sittlicher Gegensätzlichkeiten im Willen, und ihre Lösung ist deren Überwindung wiederum im sittlichen Willen und die ihr folgende Beglückung. — Die Spannung der Novelle aber ist eine Spannung im Erkennen, eine ganz und gar intellektuelle Spannung. Sie enthält nichts Dynamisches. Sie richtet sich einerseits mit Ungeduld auf die letzte Folge und Endigung eines spannend und merkwürdig geknüpften Geschehens, ist ganz Erwartung eines zugleich geahnten und doch bis zuletzt notwendig immer noch im Ungewissen verharrenden Ausgangs. Und sie ist zweitens, wesentlicher und bedeutsamer noch, Spannung auf Aufklärung des Dunkels der geheimen Wesensbeziehungen zwischen den Dingen, Menschen und Ereignissen. So wendet sich diese Art Spannung, weit entfernt, auf den Willen zu gehen, in doppelter Hinsicht an die Erkenntnistätigkeit. Und ihre Auflösung bedeutet keine sittliche Überwindung im Willen, nur die Überraschungswirkung einer endlich sich darbietenden Einsicht der bis dahin und bis zuletzt quälend angespannten Geisteskräfte. Spannung und Lösung der Novelle ist, in zwiefachem Sinne, Qual des Nichtwissens und Glück geschenkter Einsicht im betrachtenden Gemüt. Keine wie immer aufregenden Konflikte und leidenschaftlichen menschlichen Gegnerschaften, wie es solche auch in der Novelle ungehemmt geben kann, vermögen je dahin zu führen, diesen Spannungscharakter der Novelle als eines Erkenntnisproblems in seiner zweifachen Bedeutung aufzuheben. Keineswegs wird nun die Novelle damit hingestellt als ein Kunstwerk, das auf Erweckung stofflicher Neugier und Reize abzwecke. Mit »Neugier«, wie man hier so gern sagt, hat diese intensive geistige Anspannung sehr wenig und nur nebenher (im Äußerlichsten des Stoffes) auch einiges gemein. Geht es doch immer in der großen Novelle um Erkenntnis der

letzten Macht im Dasein des Menschen: um die Erkenntnis des Schicksals und seiner geheimen Bezüge, nicht um die irgend eines Stoffes.

Außer in der Grundform des Aufbaus und in der Gliederung und Durchgestaltung des einzelnen findet aber diese novellistische Art der Spannung ihren ganz allgemeinen und bestimmenden Ausdruck noch in der Sprache der Novelle. Der Spannungscharakter der novellistischen Sprache ist mit äußerster Stärke überall und sofort ebenso unmittelbar gewiß zu empfinden, wie er freilich begrifflich schwer zu definieren bleibt. Es gehörte dazu eine Zergliederung des sprachlichen Rhythmus (denn nur auf diesen käme es hier wesentlich an), wie wir sie in der erforderlichen Exaktheit zu liefern heute kaum die Methoden haben. Es kann hier nur jeder auf sein eigenes unmittelbares Gefühl für Art und Ausdruckswert eines sprachlichen Gefüges und seines rhythmischen Falles verwiesen werden. Vorteil wird man z. B. aus Vergleichen ziehen, die man anzustellen hätte zwischen Melodie und Rhythmus des sprachlichen Gefüges einer Novelle und eines Romanes von ein und demselben Autor, etwa von Th. Manns »Buddenbrooks« und der konzentriertesten seiner Novellen, dem »Kleinen Herrn Friedemann«, aber auch sonst aus ganz beliebigen Vergleichen zwischen der Sprache von Novellen und der des Romans oder einfacher epischer Erzählungen. Leicht zu bemerken ist vor allem ein gewisser starker Fatalismus in der sprachlichen Spannung jeder bedeutenden modernen Novellendichtung. Unter Verzicht auf alle weitere Untersuchung im einzelnen muß hier genügen, darauf hinzuweisen, daß sich schon aus der bloßen Form des sprachlichen Rhythmus und seiner Spannung in einer Erzählung von vorneherein mit fast absoluter Sicherheit erschließen läßt, inwieweit man in der Folge erwarten kann, auf eine Geschichte von in jeder Beziehung prägnant durchgebildeter Novellenstruktur und -gliederung zu treffen oder auf eine einfache Erzählung oder einen Roman. Einige wenige Sätze genügen oft, das zu entscheiden. Einige der markantesten Beispiele sind etwa die Novellen C. F. Meyers, oder aus der neueren Zeit Th. Manns »Kleiner Herr Friedemann«, der »Meister« von Josef Ponten, oder die »Südseeinsel« von Hans Franck.

* * *

Der Struktur im ganzen entspricht naturgemäß in beiden Formen die Gliederung und der Aufbau im einzelnen.

Je strenger, d. h. je ideebestimmter und abstrakter eine Kunstform ist, desto stärker bedarf sie einer scharfen und genauen, und auch einer möglichst reichen Gliederung. Schon allein äußerlich: Jede Gliederung schafft Übersichtlichkeit, leichte Auffaßbarkeit der Teile und damit des Ganzen. Sie reduziert ein Ganzes sichtbar auf wenige große Haupt-

zusammenhänge — die Grundeinheiten, aus denen es sich aufbaut; und ganz von selbst ergibt sich schon daraus eine teilweise Einsicht in seine in sich selbst gegründet-überzeugende, anscheinend gar nicht anders mehr mögliche, ideelle Notwendigkeit, nach der es sich aus seinen Teileinheiten also zum Gesamtbild schließen muß.

Und indem weiterhin jede Teilung Zäsuren, deutliche Abschnitte schafft, erzeugt sie intensive Spannung der Kräfte zwischen diesen Abschnitten, in dem Streben, sie zu überwinden, sie im Ganzen zu empfinden und zum Ganzen wiederum zu verbinden. So bewirkt sie einheitlich weitertragende Bewegung vom einen zum andern, lebendiges Fließen; vielmehr sie ist selbst schon nur sichtbarer Ausdruck dieser ursprünglichen, in der Entstehung jedes Kunstwerks primären, dynamischen Bewegungsempfindung und ihres eigentümlichen Maßes. Als gleicherweise dynamischer Ausdruck wie ästhetische Ursache erzeugt die Gliederung mit dem Maße ihrer Zäsuren das einheitliche Gesetz inneren Rhythmus, nach dem alles fortschreitet, und das nun auch aller inhaltlichen Abfolge innerhalb eines Geschehens durchgängige Stetigkeit, gleichmäßigen, gesetzhaft sinnvollen Verlauf, — eine unbeirrbare schicksalhafte Konsequenz verleiht. »Die Rhythmik ist gewissermaßen die Logik der Kunst[1].« Insonderheit in den großen Formen von der Art der Tragödie und Novelle ist jener Ausdruck unbedingter Ideebestimmtheit nur möglich vermöge einer sehr reinen Ausprägung dieser »Logik der Kunst«, des Rhythmischen, in ihrem Fortschreiten, und damit vermöge einer feinen bis ins einzelne gehenden Gliederung.

In inhaltlich logischem Sinne stellt die Gliederung in der novellistischen und dramatischen Form eine Folge von Stufen in der Entwicklung zum tragischen Ausgang dar, in welcher mit einer jeden, wie sie nacheinander erreicht werden, der Ring einer unvermeidlichen tragischen Notwendigkeit enger und unausweichlicher geschlossen sich zeigt: Stufen in den Graden der Notwendigkeit, Stufen also, die sich auf den Ideecharakter des Geschehens beziehen (keine bloßen stofflichen Gruppierungen oder übersichtlichen Anordnungen, wie sie z. B. im Roman fast das gewöhnliche sind).

Die Art dieser novellistischen und dramatischen Gliederung näher zu analysieren, ist hier nicht mehr Raum. Aber beidemal gibt die Gliederung in allen Einzelheiten konsequent nur jenen Grundgesetzlichkeiten der novellistischen und dramatischen Struktur Ausdruck, wie wir sie eben dargestellt haben. Ohne weiteres ergibt sich der Sinn und die innere Gegensätzlichkeit in der Funktion der dramatischen Akt-

---

[1]) O. Baensch, »Kunst und Gefühl« (Logos XII, Heft 1, 1923); der Zusammenhang freilich, in dem bei Baensch die Worte stehen, ist ein ziemlich anderer.

teilung und der novellistischen Kapitelfolge: Die architektonische Funktion der dramatischen Akte, als der verschiedenen Stufen in der logischen, antithetisch-dialektischen Entfaltung eines unaufhebbaren tragischen Ideenwiderstreites, — und die ausschließlich rhythmische und zeithafte, lyrisch-musikalische, balladeske Funktion der novellistischen Kapitelreihe. Der Ablauf des novellistischen Geschehens in allen seinen Phasen ist ein Rhythmus und gar nichts sonst. —

Gleicherweise begründen sich aus der Gesamtstruktur der Novelle auch alle übrigen Gesetze ihres Aufbaus: die formale Lage und die Bedeutung des berühmten »Wendepunktes« in ihr — ihre Technik der Symbolgestaltung und des Leitmotivs —, ihre lyrische Stimmungskunst und die mögliche Bedeutung der lyrischen Einlage für den formalen Aufbau der Novelle und anderes mehr.

VI. Schlußwort: Die Ausbildung der modernen Novellenform in ihrer symbolischen Bedeutung für die Geistesgeschichte des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.

Die Novelle hat vielfach im Laufe des 19. Jahrhunderts auf das Drama eingewirkt, wie das Drama auf die Novelle. Die Folgen dieser gegenseitigen Einwirkung für beide Formen, etwa an der Hand charakteristischer Beispiele solcher Übergangserscheinungen, können wir hier nicht mehr verfolgen. Wichtig sind dafür naturgemäß vor allem einerseits alle Dramatisierungsversuche von Novellen, anderseits die Frage des Einakters in seiner eigenartigen, ihm wesensgemäßen Zwischenstellung zwischen Drama und Novelle, und endlich gewisse Erscheinungen der naturalistischen Dramatik (Gerh. Hauptmann). Im allgemeinen läßt sich nur betonen, daß jedes wirklich erheblichere wechselseitige Eindringen der beiden Formen ineinander notwendig einen Verfall der Formen bedeutet. Vollends für die Tragödie ist eine um die letzte Jahrhundertwende erfolgte starke Annäherung an die Novelle von geradezu verhängnisvollen Folgen gewesen. (Man vergleiche insbesondere wiederum den Naturalismus und auch die lehrreichen Auswirkungen des Einakters in der neueren Zeit.)

Aus allem Gesagten dürfte jedenfalls deutlich genug hervortreten, wie in Wahrheit nach Storms Wort die Novelle die »epische Schwester des Dramas« ist — aber auch zugleich sein innerster Gegensatz! Sie ist beides nicht immer gewesen, ist es erst im Laufe des 19. Jahrhunderts geworden. Früher stand sie dem Drama fern im Positiven wie im Negativen. Es leidet keinen Zweifel, daß sie zu dieser Nähe der Tragödie erst am Drama, durch es und zuletzt im eigentlichen Wett-

bewerb mit ihm sich entwickelt hat, und ungefähr in dem Maße, in dem das 19. Jahrhundert durch seine deterministische und relativistische Weltanschauung weithin unfähig wurde zur Sicht und zur Gestaltung des echten Tragischen. Der Novelle, das ist gezeigt worden, ist der Bereich des Tragischen grundsätzlich verschlossen. Aber wenn nun im 19. Jahrhundert die Novelle beginnt, an der Tragödie zur Form von einer Größe und Strenge sich emporzusteigern, in der sie nur von dieser selbst noch übertroffen wird, so ist es, als ob die moderne Seele, in einem Zeitalter weitgehenden sonstigen Formenverfalls, ein tiefes Bedürfnis gehabt habe nach der Ausbildung einer der Tragödie entsprechenden Form von genau derselben Strenge und Ideebestimmtheit, aber für die entgegengesetzten Inhalte des Glaubens, Willens und der Weltanschauung ... ein Verlangen sozusagen nach der Bildung der strengen Tragödienform nun auch für die neue, nunmehr zeitgemäße »Untragische Tragödie«, als die man paradox die Novelle definieren könnte; wie sie ja in allem das genaue Gegenbild der wirklichen Tragödie ist.

Es ist bezeichnend, daß unsere Zeit, zum wenigsten in Deutschland, seit den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts kein großes Drama, nur die Novelle in größter Ausbildung hervorgebracht hat und selbst die Tragödie weitgehend novellisiert hat. Die Novelle hat in ihrem Wettbewerb die Tragödie für einige Zeit überwunden.

Die außerordentliche Wertschätzung alles Subjektiven, die Konzentration auf das Einzelindividuum und sein Schicksal, sowie das Interesse am Verständnis eigenartiger psychologischer Probleme, — Dinge, wie sie sämtlich zu den Grundzügen des ausgehenden 19. Jahrhunderts und beginnenden 20. Jahrhunderts gehören, sind Wesensbestandteile des geistigen Gehaltes der modernen großen Novelle. In ihr finden diese Gehalte diejenige Form, in der sie ihre prägnanteste, konzentrierteste, symbolisch strengste Dichte der Gestaltung erreichen können, die einzige Form, in der auch sie zu wahrhafter Monumentalität der künstlerischen Wirkung aufzusteigen und in eine Art Analogie zur Tragödie zu treten vermögen. Die Tragödie selbst aber wird zersetzt in dem Maße, in dem diese Elemente der Novelle auch in sie wesensbestimmend mit eindringen (Gerh. Hauptmann). Das ursprüngliche Interesse der Tragödie liegt entscheidend nicht im Subjektiven und in der Wiedergabe psychologischer Prozesse, sondern in der symbolischen Darstellung einer unlösbar tragischen Situation in ihrem höchsten, gleichnishaft reinsten Augenblick, in dem sie stellvertretend wird für die kosmische Gegründetheit und objektive Notwendigkeit des tragischen Phänomens überhaupt.

Die Subjektivität und Psychologie führt die Novelle notwendig auch zu der einzigen Weisheit, die sie letzten Endes zu offenbaren hat: der

des »*tout comprendre c'est tout pardonner*«. Sie ist zugleich ihre gefährlichste Seite, die sie zur Sentimentalität immer wieder geneigt macht. Die Novelle ist auch darin, in diesem oft sentimentalen Willen zum reinen Verstehen, ein Ausdruck der bürgerlichen Weltanschauung des zu Ende gehenden 19. Jahrhunderts.

Aber die Novelle steht so nicht nur in ihrem Inhalt, durch ihren Willen zum Verstehen, leicht dem Sentimentalen offen. Sie ist selbst, in ihrer Eigenschaft als künstlerische Form, eine »sentimentalische« im Sinne Schillers: eine weitgehend nur künstliche, keine naive oder ursprünglich und notwendig menschliche, wie die Tragödie und das Epos. Sie ist eine künstlich emporgesteigerte Form, eine geistige Treibhaus-Kultur. Sie ist die sentimentalischste epische Form und nur auf diesem Wege ihre strengste und konzentrierteste, das epische Gegenstück der Tragödie geworden.

Wie die Novelle als Form künstlich ist, so ist sie als ästhetische Wirkung ausgesprochen ein Genießen. Beides entspricht notwendig einander. Das zeigt schon ihr Ursprung in der vornehmen Gesellschaft, des Italiens der beginnenden Renaissance. Sie entstammt einer Gesellschaft geistig Genießender. Und auch heute noch, trotz ihrer Umwandlung ins Subjektive und ganz einmalig Persönlich-Schicksalhafte, erreicht die gute Novelle ihre höchste Wirkung beim Vortrag in einem Kreise Verstehender und Genießender. Der Tragödie eignet nur sehr beiläufig in ihrer Wirkung, und nur als rein ästhetische Form betrachtet, zum Teil mit jener geistige »Genuß«-Charakter. Sie ist auch keine Gesellschaftsform. Sie ist die Form einer umfassend menschlichen, staatlichen oder kulturellen Gemeinschaft, geistiger Ausdruck einer großen Gesamtheit. Nur einige Arten der Komödie und, vor allem, der Einakter sind gleich der Novelle künstlerische Genuß- und reine Gesellschaftsformen.

Es ist gefährlich und symbolisch zugleich, wenn eine Zeit, unfähig zur großen Tragödie, statt ihrer als ihr Surrogat und ohne wesentliche Empfindung des Unterschiedes nur das novellistische Drama kennt, im übrigen aber sich begnügt mit einer Unzahl einfacher, gänzlich formloser, sogenannter »Bühnenspiele«. Wir haben lange in einer solchen Zeit gelebt. Es gibt Anzeichen, die vielleicht eine Wendung verheißen (sie wenigstens zu verheißen scheinen). Man beginnt wieder zu sehen, was eine Tragödie ist.

So wird deutlich: Die große Novelle ist die der Tragödie nächststehende Form, ihre eigentliche Analogie, aber auch ihr größter Gegensatz, ihre ständige Gefahr und zuzeiten selbst ein Mittel ihrer Auflösung.

Besprechungen.

Johannes Volkelt, Grundlegung der Ästhetik. Zweite Auflage. Bd. I 1927, Bd. II 1925, Bd. III 1925.

Von Volkelts »Ästhetik«, die auch von solchen, die in vielen Einzelfragen anderer Meinung sind, heute als ein »*standard-work*« dieser Wissenschaft angesehen werden muß, ist eine Neuauflage erschienen, die den II. und III. Band in der Hauptsache unverändert bringt, dagegen vom I. Bande eine tiefgreifende Umarbeitung vorlegt. Wir haben, da wir bei den Lesern dieser Zeitschrift die Kenntnis der ersten Auflage voraussetzen dürfen, es hier hauptsächlich mit der Umarbeitung des I. Bandes zu tun, die in der Tat es vermocht hat, das Werk mit den mannigfachen neueren Bestrebungen auf philosophischem Gebiete, die sich in den zwei Jahrzehnten nach Erscheinen der ersten Auflage durchgesetzt haben, in Beziehung zu setzen. Volkelts feine und eindringliche Art, sich mit allen Mitstrebenden, Freunden wie Gegnern, sachlich auseinanderzusetzen, ist auch in dieser Umarbeitung überall zu erkennen.

Geblieben ist auch in der Umarbeitung die Sonderung von psychologischer und normativer Grundlegung der Ästhetik, die bereits die erste Auflage charakterisierte; doch kommt in dieser Umarbeitung die Verschiedenheit der Standpunkte klarer heraus. Aber auch im einzelnen bringen sowohl der psychologische wie der normative Teil starke Neuerungen.

In psychologischer Hinsicht wird besonders die gegenständliche Seite am ästhetischen Bewußtsein mehr zur Geltung gebracht. Hier tritt z. B. der Begriff der »Einempfindung« auf, d. h. die Verschmelzung mit vorgestellten Empfindungen, die einem anderen Sinnesgebiet angehören. Stark betont werden die Unterschiede der dinglichen Bedeutungsvorstellung auf ästhetischem Gebiete gegenüber der gewöhnlichen Bedeutungsvorstellung. Dabei tritt die auch sonst wichtige Tatsache des »Implizite-Bewußten« hervor. Dieser Begriff bezeichnet nicht ein hypothetisches, sondern ein wirkliches Bewußtsein, das auch als »Hintergrundsbewußtsein« gekennzeichnet wird, da es nicht »Bewußtsein in der Weise des unmittelbar und geradezu Gegenwärtigseins« ist. In dieser Weise findet z. B. ein fühlendes Erfassen der Ausdrucksqualität statt. Diese wird »mitgesehen«, wie Volkelt auch sagt. — Beträchtlich vertieft ist auch die Lehre von der »Einfühlung«. Geschieden wird dabei die »einfache« Einfühlung von der »symbolischen« Einfühlung; bei der symbolischen Einfühlung liegt eine Verdoppelung in eine eigentliche und eine uneigentliche Bedeutung vor. Es gibt neben der dinglichen Symbolik auch eine Gefühlssymbolik, die für die Ästhetik besonders wichtig ist. Die Anteile der assoziierten Vorstellungen, der Gefühle und der Phantasie am ästhetischen Verhalten werden scharf herausgehoben.

Auch die normative Grundlegung der Ästhetik ist stark umgearbeitet. Es werden vier Grundnormen aufgestellt, deren jede eine subjektive und eine objektive Fassung zeigt. Die erste Grundnorm geht in ihrer subjektiven Fassung auf gefühlsbeseeltes Anschauen, in objektiver Hinsicht auf Einheit von Form und Ge-

halt. Die rein formalistische Ästhetik wird abgelehnt. — Die zweite Grundnorm fordert in subjektiver Hinsicht vollendete Durchführung des gliedernden Auffassens, in objektiver Hinsicht, daß der ästhetische Gegenstand ein vollendet organisches Ganze sei. — Die dritte Grundnorm fordert für das Subjekt Irrealisierung des Wirklichkeitsgefühls, erfaßt in objektiver Hinsicht das Ästhetische als Welt des Scheins. Die vierte Grundnorm verlangt in objektiver Hinsicht menschlich-bedeutungsvollen Gehalt, in subjektiver Hinsicht Wertbetonung des ästhetischen Gehalts. — Diese vier Normen sind nach Volkelt zwar unableitbar auseinander, bilden jedoch einen einheitlichen Gesamtwert. Dieser bringt sich uns als eigentümliche Gestaltqualität zu Gefühl, in dem der Charakterzug beglückender Harmonisierung den Mittelpunkt bildet. Die ästhetische Lust setzt sich zwar ebenfalls aus verschiedenen Faktoren zusammen, ist jedoch auch eine Gesamtqualität, eine zwischen dem Vitalen und dem Idealen in uns harmonisch schwebende, uns sowohl tief erregende wie auch beruhigende und zugleich als weihevoll zu fühlen gebende Belebung unseres Selbstes.

Sicherlich stellt die Umarbeitung des I. Bandes gegenüber der ersten Auflage eine Bereicherung und Vertiefung dar, die das Werk durchaus auf die Höhe neuerer Forschung hebt. An mancherlei Bereicherungen und Vertiefungen fehlt es auch in den späteren Bänden nicht, obwohl sie sich hier nur auf Einzelheiten, nicht auf die Gesamtanlage des Buches erstrecken.

Berlin-Halensee. Richard Müller-Freienfels.

Wilhelm Wirth, Grundfragen der Ästhetik. Leipzig 1925, Akadem. Verlagsgesellschaft.

Dieses Buch bringt eine subtile Analyse des ästhetischen Verhaltens. Es lehnt sich dabei im wesentlichen an die Schriften von Joh. Volkelt, insbesondere dessen Werk »Das ästhetische Bewußtsein« an, geht aber selbständig über Volkelt hinaus und nimmt eine fruchtbare Erweiterung des Einfühlungsbegriffes vor. Neben jener Einfühlung, die ein Nachleben des in der Darstellung konkret zum Ausdruck gebrachten Vorgangs in einem parallelen Eigengefühl des Beschauers ist, betont Wirth, daß es auch eine Form der Einfühlung gibt, die keine Hineinversetzung erfordert außer der Erkennung, sondern ein Beziehungszustand ist, in dem man sozusagen von außen her zu dem Gegenstand eine fühlende Stellung einnimmt, weshalb sie Wirth auch als »äußere Einfühlung« bezeichnet. Mir scheint damit zweifellos ein richtiger Tatbestand herausgehoben, wenn man auch zweifeln kann, ob der Begriff Einfühlung dafür noch am Platze ist. Ich selbst habe ähnliches durch die Gegensätze des »Mitspielens« und »Zuschauens« charakterisiert. Mit Recht betont Wirth, daß durch die bloße »innere Einfühlung« der ästhetische Wert des Kunstwerks als Ganzheit noch nicht erfaßt wird. Konkret wendet der Verfasser seine Theorie speziell auf Schauspiel und Naturbühne an. Im einzelnen seien hervorgehoben: die Verteidigung der Möglichkeit einer experimentellen Ästhetik, die psychologische Begründung allgemeingültiger ästhetischer Wertungen und vieles andere. Die nicht leicht, aber sehr kondensiert geschriebene Schrift bringt in kurzer Darstellung eine Menge zentraler Probleme der Ästhetik zur Sprache und ist zugleich eine gute Einführung und eine verständnisvolle Kritik des Volkeltschen Systems.

Berlin-Halensee. Richard Müller-Freienfels.

Karl Groos, Beiträge zur Ästhetik I. Tübingen, Osiandersche Buchhandl., 1924.

Karl Groos, der Vorkämpfer der psychologischen Ästhetik, hält Ernte über sein Schaffen; er sammelt kleinere, oft weit zurückliegende Abhandlungen und gibt sie

erneut unter dem Titel »Beiträge zur Ästhetik« heraus, deren erstes Heft mir vorliegt. Damit erkennt er sie ausdrücklich auch heute noch in einer ganz veränderten Situation der Forschung als gültig an und stempelt sie zu einem wichtigen Moment in der gegenwärtigen Auseinandersetzung zwischen dem subjektivistischen Psychologismus und dem Objektivismus.

Im Mittelpunkt steht, nicht nur der äußeren Anordnung nach, eine Untersuchung im Anschluß an Flauberts Novelle »*Un coeur simple*«; sie erschien zuerst in den Blättern dieser Zeitschrift. Schon die Fragestellung ist bezeichnend: Nach den Prinzipien, die sich in den Künsten mit wechselndem Schwergewicht seit den ersten Anfängen geltend machen. Man weiß aus den Diskussionen der Neukantianer, wie das Wort »gelten« gerade am heftigsten umstritten wurde, bald als objektives Moment, bald als subjektives Einlegen verstanden wurde und so in die verschiedensten Bereiche hineinschillerte beziehungsweise aus ihnen heraus. So auch bei Groos: teils genetisch, teils psychologisch vom Künstler aus, teils als Aufbauwerte des objektiven Kunstwerks.

Im ersten Teil, Prinzip der Nachahmung überschrieben, ist noch viel von dem Verhältnis des Künstlers zur umgebenden Wirklichkeit die Rede, wenn auch nicht von den materialen Erlebnissen, so doch vom formalen Verhältnis der Sprechweise, der Zergliederung geistiger Eigenschaften und der moralischen Charakterisierung zur bürgerlichen, milieuhaften Umgebung und »Wirklichkeit«. Es wird als indirekt, mittelbar, zurückhaltend für Flaubert analysiert; es finden sich wenig direkte Reden; es werden dazu theoretische Äußerungen aus Flauberts Briefen als Argumente herangezogen; die Motivationen stammen mehr aus den sinnlich gegebenen Fakten, der sensation, als aus geistigen Eigenschaften (reflexion); die impersonalité gilt geradezu als Programm zur Ausscheidung »parteiischer Wörter« moralischer Qualität.

Auch der nächste Abschnitt »Selbstdarstellung« hält die psychologische Einstellung fest, ja zieht sie noch schärfer an, indem er die in der Stoffgestaltung liegenden subjektiven Momente herausstreicht und sie des Breiteren erörtert. Es wird konstatiert: 1. Das Visionäre, Halluzinationshafte im Gehalt der Schilderung, 2. die Einfühlung, die »Gefühle in der Fiktion zur stärkeren Entladung kommen läßt als in der Realität«, 3. Leiden und Pessimismus, aus der Welteinstellung des Dichters provenierend, 4. das Religiöse als seelischer Fond, an dem die Realität der Vorgänge des Lebens nur als »Verdrängung« auftritt.

Erst der letzte Abschnitt »Prinzip der Stoffgestaltung« stößt in andere Ebenen vor, beschäftigt sich mit einer Gegenstandsschau, der gegenüber die vorigen Kapitel als ganz heterogen und diffus sich ausnehmen. Hier zeigt sich die Bruchstelle des Groosschen Denkens, die Inkonsequenz aller vor dem radikalen Subjektivismus zurückschreckenden Psychologen. Es sind nur 5 Druckseiten, die sich mit dem Problem der Struktur auseinandersetzen, nur als Programm gedacht: Sehr interessant, daß die Forderung der Form als solcher (»schlank und leicht, wie aus dem Nichts entsprungen«, Schiller) auch hier anerkannt wird, von Wohlklang und Bestimmtheit des Wortes die Rede ist, die Seele und der Sinn des Wortes und die »aufsteigende Linie« in der Komposition wenigstens erwähnt werden.

Immerhin reizvoll, wenn auch nicht unverfänglich, ist es, von dieser Flaubert-Abhandlung »wieder eine Brücke zu schlagen« zu einer Darlegung der Schellingschen Kunstphilosophie. Reizvoll deshalb, weil eine ästhetische Betrachtungsart von der formalen Struktur her einer Gehalts-Ästhetik (Schelling hat zuerst eine solche getrieben) durchaus nicht im Wege zu stehen braucht, sondern ihr näher ist als die sogenannte Formal-Ästhetik. Davon steht allerdings nichts in diesem Buch, es beschränkt sich darauf, ein Referat der Schellingschen Kunstlehre zu geben.

Ein dritter Aufsatz über »die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins« steht den modernen Fragestellungen ganz fern; er geht auf einen 21 Jahre zurückliegenden Vortrag in der Naturforschenden Gesellschaft zu Basel zurück und wurde, wie der Verfasser selbst sagt, »weniger wegen seines kritischen Inhalts« aufgenommen, nur als Ansprung zur Flaubert-Skizze.

Hamburg. **Klaus Berger.**

Robert Vischer, Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem. Aus der Sammlung: Philosophie und Geisteswissenschaften. In Verbindung mit Heinrich Maier, Georg Misch, Eduard Spranger und Emil Wolff herausgegeben von Erich Rothacker. 6. Bd. der Neudrucke. Halle a. d. Saale, Max Niemeyer, 1927. 78 S.

Offenbar ist dieser Neudruck als Ehrengabe für den achtzigjährigen Sohn des großen Ästhetikers Fr. Vischer gedacht, für den verdienstvollen Kunstforscher, dem wir seit 6 Jahren die würdige Neuauflage des väterlichen Gesamtwerkes zu verdanken haben. Die Schrift enthält Robert Vischers 1872 erschienene Inauguraldissertation: »Über das ästhetische Formgefühl« und zwei kleinere Zeitschriftenaufsätze aus den Jahren 1874 und 1890. Es handelt sich um interessante problemgeschichtliche Dokumente von nicht unerheblichem Quellenwert. Die Dissertation versetzt uns in die Aera Robert Zimmermanns, in die Zeit der Spannungen zwischen Fr. Vischers Gehaltsästhetik und dem Formalismus der Schule Herbarts. Aus dieser Auseinandersetzung entwickelte sich im fünften Heft der »Kritischen Gänge« die bekannte Revision des »Systems« und der Gedanke einer Formsymbolik, den der Sohn in seiner Dissertation aufnimmt und weiterzuführen sucht. Die geschichtliche Kontinuität verbürgt die bleibende Bedeutung dieser Arbeit. »Hier ist der Punkt« — R. Vischer, der Sohn, möge mir dieses Zitat aus der Besprechung seiner Schrift durch Zimmermann (Philosoph. Monatshefte Bd. IX, S. 91) verzeihen — »wo, ein interessantes Schauspiel in der Geschichte der Ästhetik, der Sohn in die ‚Lücke' (Kritische Gänge V, S. 140) ergänzend eintritt, welche der Vater eingestanden hat«. Aber nicht bloß als Versuch der Vollendung des väterlichen Lebenswerkes, auch durch den entschiedenen Willen zu neuer ästhetischer Zielsetzung heischt die Schrift Beachtung. Hier nämlich tritt der von Herder ausgehende, von Fr. Vischer und Lotze gelegentlich herangezogene Begriff der Einfühlung zum ersten Male in den Mittelpunkt der Erörterung. Es findet sich im Keim vorgebildet, noch unbekümmert um phraseologische Besorgnisse und Problemspaltungen, was sich später besonders durch die Untersuchungen von Lipps und Volkelt in ein schier unübersehbares Geflecht von Begriffsanalysen verästelt hat. Aus naheliegenden Gründen muß von einer kritischen Berichterstattung über den Inhalt der Schriften Abstand genommen werden. Nur einige Hinweise mögen der allgemeinen Orientierung dienen. Die Selbsttätigkeit des Zuschauers spielt für R. Vischer beim Erarbeiten der Form eine erhebliche Rolle. Sie führt bei jeder Objektvorstellung zu einer sie begleitenden »Selbstvorstellung«, bei der »ich mir innerlich meinen eigenen Leib vergegenwärtige«. Er beruft sich auf Vorgänge des Traumlebens, bei denen durch Muskelreize Vorstellungen von Bewegungsreizen ausgelöst werden können, und überträgt diese Beziehungen auf den Prozeß ästhetischen Schauens. Bildreize lösen in uns motorische Vorstellungen aus und führen zu einer Dezentralisierung unseres Ich, zu einer Hinausverlegung und Verschmelzung mit dem Objekt, zu einer Weitung der Selbstvorstellung zum Ganzen der Erscheinung. »Allen Raumveränderungen tasten wir mit liebenden Händen nach. Wir klettern empor an dieser Tanne, wir recken uns an ihr selbst empor, wir stürzen in diesen Abgrund usw.« Wir »supponieren« unsere

Persönlichkeit in die an und für sich tote Form, wir »verzaubern« unser Ich in das Nichtich. Aus diesen Betrachtungen entwickeln sich nun vier Komponenten des ästhetischen Formgenusses, die sich zu einem »unentwirrbaren Ganzen verschlingen«, und als notwendige Bedingungen jederzeit in ihm angetroffen werden müssen: Die emotionslose, beseelende Einfühlung in das »Innere der Erscheinung«, die die Oberfläche umschmiegende Anfühlung, die von symbolischen Empfindungen bestimmte Farbeneinfühlung (Zufühlung), und endlich die bedeutsame, dem Formverlauf nachgehende Nachfühlung, wozu sich noch assoziative Bedeutungskomplexe gesellen. Der zweite, kurze, der Abwehr und Rechtfertigung gegenüber den Formalisten dienende Aufsatz betont noch bestimmter die Aktivität des ästhetisch Schauenden und die symbolische Funktion der Form als Repräsentation eines ordnenden Gefühlszentrums von Persönlichkeit. Ein populärer Vortrag »Über ästhetische Naturbetrachtung« erläutert an vielen Beispielen die aufgestellten Thesen.

Das Ganze ist ein Programm, von einem Fünfundzwanzigjährigen vor einem halben Jahrhundert geschrieben. Weder die gespreizte, selbstgefällige Form der Abfertigung durch den Wiener Herbartianer, noch die zustimmende Stellungnahme Volkelts (in der Zeitschrift »Die Literatur« 1874, H. 23) ist heute am Platze, wo das Einfühlungsproblem bereits zum Material unbefangener ästhetischer Historiographie geworden ist. Verwunderlich bleibt allerdings, daß der Verfasser, der selbst niemals später im Kampf um den Einfühlungsgedanken literarisch hervorgetreten ist, weder in einer Einleitung, noch in den für den Neudruck bestimmten Anmerkungen irgendwie zu den späteren Forschungen Stellung nimmt. Während der ganzen Zeit, in der das Problemgewebe der Einfühlung in immer dünnere Fäden aufgedröselt wird, hält er sich schweigend zurück. Mit der Funktion der zentralen Versetzung des Ich in das Objekt, und mit der Betonung des bewußt vollzogenen Einfühlungsaktes wäre er auf der Seite von Lipps zu suchen, während doch auch wieder Volkelts Ausführungen über stimmungs-symbolische Einfühlung in der ersten Auflage seines »Systems« auf Gedanken Vischers zurückgehen.

Seine programmatischen Bemerkungen über das Kunstwerk als »Selbstausdruck des Schaffenden« lassen darauf schließen, daß es ihm gelungen wäre, der Gefahr einer fortgesetzten Begriffssublimierung zu entgehen, und in schöpferischer Synthese zur Begründung einer Formensymbolik vorzudringen. Leider ist der Plan, »den subjektiven Ausdruck der künstlerischen Form als solcher in einem zweiten Teil für sich auseinanderzusetzen«, nicht zur Ausführung gelangt.

Berlin. Rudolf Odebrecht.

Ernst Zierer, Kunst und Weltgesetze. Neue Wege ihrer Erforschung. Stockholm 1924. Mit 14 Tafeln.

»Mit den üblichen Auffassungen in der Kunstwissenschaft und mit den gleichen Gesinnungen in der Philosophie habe ich endgültig gebrochen.« Worte der Einleitung (W. d. E.).

Nach dem Bruch mit den »üblichen« Auffassungen hat der Verfasser auch auf die ungewöhnlichen Leistungen der Philosophie und philosophischen Kunstbetrachtung, auf wichtige Resultate einer zweitausendjährigen menschlichen Selbstbesinnung, verzichtet. Die Berechtigung zu dieser Absage an die gesamte Philosophie holt Zierer aus der Degradierung des Intellektes gegenüber dem Gefühl. Die Notwendigkeit dieser Voraussetzung wird aber nicht aus der Gegenüberstellung einer intelligenten und einer gefühlsmäßigen »Philosophie« und aus der Entscheidung eines ausgefochtenen Kampfes gewonnen.

Nicht »geistig-sinnlich orientiert« soll man das Kunstwerk zu begreifen suchen,

sondern »ein einziges Erkenntnismittel dürfen wir nur anerkennen, und das ist das Gefühl«. Dasjenige, was vom Gefühl ergriffen werden soll, ist die Farbe. »Alles ist Farbe.« »Außer der Farbe existiert nichts im Kunstwerke, das uns vom Inhalte mitteilen könnte; weder eine konkrete noch eine abstrakte Denkform, d. h. weder die gegenständliche Darstellung noch Linien, Flächen oder Kompositionseigentümlichkeiten . . .« Warum bei der Erkenntnis der hohen Wichtigkeit der Farbe alles andere künstlerisch Bedeutsame, wie Linienführung, Komposition und das noch wenig geklärte Problem des Zusammenhangs von künstlerischer Form und gedanklichem, dichterischem oder religiösem Thema, dem sich der Künstler in seinem Werk verbindet, völlig verschwinden muß, ist nicht einzusehen.

Ein Gefühlsinhalt der Farbe ist nach Zierer ihre Schwere. Sie ist keine optisch greifbare Eigenschaft, wie es ihre »sinnlichen« sind, rot, blau, grün z. B., sondern eine nur gefühlsmäßig abzuschätzende. Die Farbschwere aber ist in der Ziererschen Form überhaupt keine Eigenschaft; denn der Ausdruck »Schwere« ist bei der Farbe nur bildlich zu brauchen und hätte einer begrifflichen Erläuterung bedurft, wenn er als Grundlage eines kunstphilosophischen und zuletzt auch metaphysischen Systems hätte berechtigt sein sollen.

Schwere Farben sinken zum unteren Bildrand, leichte scheinen zu steigen. Die Einzelgewichte der Farbtöne eines Bildes sollen summiert werden und das Resultat dieser Schwereaddition soll den Größenfaktor eines Bewegungseindrucks abgeben, den das Bild hervorruft. Die Richtung dieser Bewegung wird bestimmt durch Gestalt und Schwere der einzelnen Farbflecken. Diejenige Richtung, in welche ihre größte Erstreckung fällt, weist der Bewegung den Weg. Die aus dem Bild herauszufühlende Gesamtbewegung ist diejenige, welche aus den Bewegungskomponenten der Einzelfarben gewonnen wird, wenn diese sich untereinander und mit einem vom Betrachtenden gelieferten psychischen Beziehungspunkt nach der Art des Parallelogramms der Kräfte auseinandergesetzt haben.

Das Erkennen der Farbschweren und Farbbewegungen soll dadurch möglich werden, daß wir diese auf einen in uns verankerten festen (stabilen) psychischen Pol beziehen, einen von Zierer »Schwerkraftgefühl« wiederum bildlich benannten seelischen Zustand, der durch unsre »Gebundenheit an die Erde«, »die Fessel der Menschheit an Planet und Laune«, »die Willkür des Erdklumpens«, »die Fratze des Daseins« verschuldet ist. Auf diesen ruhenden Pol, das stabile Schwerkraftgefühl, soll das polare Bewegungs- (Kunst-) Gefühl der Farbflecken eines Bildes wirken: »Wir lernen nach Befreiung streben«, wenn wir jenes im Bild uns erscheinende naturferne, freiere Bewegungsgefühl erkennen; von der Stabilität unsres natürlich erdgebundenen Schwerkraftgefühls gehen wir zur Labilität desselben über.

Das stabile Schwerkraftgefühl erhält die Berechtigung, als objektiv gesicherte Grundlage einer wissenschaftlich-philosophischen Anschauung zu gelten mit Hilfe des Satzes: »Das Schwerkraftgefühl ist Eigentum eines jeden Menschen und immer von gleicher Stärke; darin liegt seine Universalität und Objektivität für wissenschaftliche Verwendung.« Diesem fundamentalen Satz aber bleibt der Verfasser außer seiner inneren Glaubwürdigkeit auch den Beweis schuldig.

Zur näheren Charakteristik des grundlegenden Schwerkraftgefühls hält Zierer die Tatsache für bedeutsam, daß ihm jede »qualitative Eigenschaft« der Lust oder Unlust fehle. Bei der ersten Schlagwortcharakterisierung des fraglichen Gefühls mit Hilfe der Ausdrücke »Fessel der Menschheit, Gebundenheit an die Erde, Fratze des Daseins« schien eine starke Abhängigkeit von der Lust-Unlust-Kontrastwirkung gerade für dieses Gefühl wesentlich zu sein. Überhaupt ist es widerspruchsvoll, aus einer »Gefühl« benannten Form der geistigen Verfassung die »Qualität« zu streichen.

An ihre Stelle setzt Zierer eine rein quantitative Charakteristik des Schwerkraftgefühls. Seine Veränderlichkeit soll sich nur nach »Intensitätsgraden abspielen«. Die Kantischen Kategorien der Quantität und Qualität, und die im Schematismus des reinen Verstandes erläuterte Abhängigkeit der einen von der anderen läßt der Verfasser ganz außer acht. Durch die Benutzung dieser schon einmal mit überlegener Kraft und Klarheit durchdachten Begriffe fordert er aber den Vergleich heraus.

Das »Fundamentalgesetz« des Quantitätsgefühles ist seine Einheitlichkeit. Ein quantitativ gutes Bild, das uns zu ungestörten Bewegungsgefühlen, z. B. denen einer Spiralbewegung, führt, vermittelt ein von »Raum und Zeit befreites« Bewegungsgefühl. »Das Wort Spirale bezeichnet den quantitativen Inhalt.« »Gefühlsmäßig gleiten wir in das Erlebnis der Einheitlichkeit hinein,« und damit sollen wir die Schranken durchbrechen, die unsre Auffassung von der Geschlossenheit und Einheitlichkeit des Weltalls und der Kunst sonst hoffnungslos hinderten: Raum und Zeit. Die Einheitlichkeit eines erstreckungslosen, raum-zeit-befreiten, erlebten Bewegungsgefühles aus Farben zu erfassen, ist das Ziel der neuen Kunstbetrachtung. Ein philosophisches aber kann es nicht heißen; denn die Philosophie könnte nicht das Denken früher entlassen als das Gefühl und nur mit dem letzteren weiterarbeiten. Sie braucht beide, und indem sie Gedanken schafft, spannt sie auch das Gefühl aufs äußerste an. Raum und Zeit können ihr nicht wie »Prügel auf dem Wege des Geistes« liegen, weil sie weiß, wie stark der Mensch fühlen mußte, um Raum und Zeit denken zu können. Die »Einheitlichkeit« des Gefühls könnte so gerade eine Einseitigkeit und eine Spaltung der wahren Einigkeit von Intellekt und Gefühl bedeuten.

Zierer ist der Überzeugung, daß sein für die Kunst gültiges Quantitäts-(Bewegungs-)Gefühl auch die Gesetzlichkeit des Weltalls enthüllt. Von der Einheitlichkeit oder »faßbaren Unendlichkeit« im Kunstwerk schließt er auf eine »gleiche Struktur der Welt«. »Wenn der psychische Organismus dem Quantitätsgesetze entspricht, so ist auch der physische Organismus des Gegenständlichen im Bilde richtig.« An Beispielen sucht Zierer den Satz zu illustrieren: »In jedem Bildwerke, das, wenn auch nicht ganzes, so doch teilweises Quantitätsgefühl interpretiert, läßt sich eine Parallelität zwischen Psychik und Physik durch Erlebnis nachweisen. Entspricht das Quantitätsgefühl dem Quantitätsgesetze, so entspricht auch dem Gesetze des physischen Organismus der organische Zusammenhang der Teile.« Zwischen der Einheitlichkeit im »künstlerischen Bewegungsgefühl« eines Werkes und der organischen Kraft, die den Einzelorganismus als naturwüchsiges Wesen und das Weltganze in seiner Existenz zusammenhielte, gäbe es also eine Parallelität. Ihre Notwendigkeit, die letzte philosophische Forderung, die der Mensch an seine Gedankengänge zu stellen hat, konnte Zierer nicht dartun. Er wählt auch zur philosophischen Sicherung der Hypothese nicht den methodisch richtigen Weg. Da die Notwendigkeit und nicht die Erfahrung die letzte philosophische Instanz ist, reicht der Erfahrungsbeweis zum Gewinn einer philosophischen Gewißheit nicht aus. Darum könnte selbst der überzeugende Nachweis eines Satzes über Parallelismus von Psychik und Physik bei einem bestimmten Bilde oder bei vielen Bildern nicht seine Allgemeingültigkeit sichern.

Der weitere Aufbau der Ziererschen gefühlsmäßigen Kunst- und Weltanschauung fußt auf der Gültigkeit des obigen Satzes von der Gleichheit des Bewegungsgefühls in Kunst und Weltall. Ein Blick auf die historische Erscheinung der Kunstwerke, ihren zeitlichen Zusammenhang, läßt ein Periodizitätsgesetz erkennen: »In der Kunstentwicklung folgen die Bewegungsgefühle in bestimmten Formen aufeinander, welchen entsprechende aufsteigende Abstraktionsgrade zugrunde liegen. Der Umfang des Prozesses wird durch die beiden Bewegungsformen ‚Horizontale und Spirale‘ als

äußerste Grenzen bestimmt. Ist eine solche sechsstufige Periode verstrichen, so schiebt sich eine Etappe mit stabilem Quantitätsgefühle ein, worauf die frühere sechsstufige Periode wiederkehrt.« Diese in der Abfolge der Jahrhunderte die Kunstwerke regelnden Bewegungsgefühle sollen in ihrer chronologischen Ordnung heißen: Horizontale, Kreis, Vertikale, Ellipse, Diagonale, Spirale. Sie repräsentieren ebensoviele »Seinsstufen« in verschiedenen Stärken der Abstraktion. Die niedrigste Stufe ist der Mensch selbst mit seinem stabilen Schwerkraftgefühl, das in dieses System der Bewegungsgefühle als Ausgangsstufe in der Form des Punktes einzutragen sei. »Die Horizontale ist merowingisch-karolinisch, der Kreis ist der Grundsatz der Romantik, die Vertikale herrscht in der Gotik, die Ellipse im Frühbarock, die Diagonale im 17. und 18. Jahrhundert, die Spirale im 19. und 20. Jahrhundert.« Diese den Epochen zugeschriebenen Bewegungsgefühle werden in einem zeichnerischen Schema dargestellt, das zur Andeutung der Seinsstufen Kugelschalen konzentrisch um den Punkt legt und in jeder dieser Schalen das Zeichen ihres charakteristischen Bewegungsgefühles, Horizontale, Kreis, Vertikale usw. einträgt.

Dies Schema der »quantitativen Seinsstufen« gilt nun auch als Schlüssel zur Erkenntnis der Bewegungsformen im Planetensystem, dessen physischer Organismus mit seiner Bewegungsart identisch angenommen werden soll. Hier wird »Bewegung« ganz im raum-zeitlichen Sinne gebraucht. Zierer ist der universellen Gültigkeit seines Schemas für Psyche, Kunst und Weltall so sicher, daß er hofft, »so manches Bewegungsrätsel im Weltraume« würde sich mit Hilfe dieser Orientierung nach dem Gefühlserlebnis lösen lassen. Einige der zu lösenden Fragen nennt er selbst. »Wo ist nun die Seinsstufe der Horizontalen? Sie kann nur zwischen dem System Erdplanet und dem Wesen Mensch angenommen werden« — dem Menschen die Punktstufe, der Erde die Kreisstufe ihrer Achsendrehung wegen zugeordnet — »denn die Horizontale ist der zweite Aufstieg der Quantitätsskala. Wo bleiben noch die Seinsstufen mit vertikaler, mit diagonaler Bewegungsform? Welche Bewegung kommt dem Sonnensystem zu?« Den Ausblick in das Weltall mit gleich fundierten Hoffnungen zu begleiten, werden aber nur Wenige wagen. Die Zerstörung kausalgedanklicher Zusammenhänge, mit denen die Metaphysik gearbeitet hat, kann nur auf Grund ihrer Widerlegung, nicht auf Grund ihrer Nichtachtung geschehen. Ohne Intellekt wäre der Philosoph nicht imstande einen Satz, und ohne Gefühl vermöchte er nicht, einen richtigen Satz zu sprechen. Wohin kann er noch kommen, wenn er Intellekt und Fühlen auseinanderreißt und den einen mit dem anderen umzubringen sucht?

Das quantitative Schema, gültig für Kunst und Weltall, bedarf nach Zierer noch einer Ergänzung, wenn es zur vollen Erkenntnis der Kunst ausreichen soll. »Denn die Quantität ist nur eine Komponente, doch zur Kunst gehören deren zwei: Die Qualität muß hinzutreten.« Diese einfache Erklärung der Kunst aus zwei Komponenten erscheint gegenüber dem hochkomplizierten geistigen Geschehen beim künstlerischen Handeln ein philosophischer Leichtsinn. Dieser wird auch dadurch nicht wieder gut gemacht, daß Zierer den Qualitätsäußerungen der Kunst, die in ihrem »unsinnlichen« Farbcharakter bestehen sollen, das Thema »Mensch-Gott« zugrunde legt. Der bewegungsmäßigen quantitativen Farbvollkommenheit soll eine qualitative sich verbinden. »Das Bewegungsgefühl eines Kunstwerks, z. B. die Vertikale der Gotik, treibt aus dem Farbstoffe der Altartafel ein qualitatives Thema heraus.« »Aus den Farbpigmenten wird ein psychischer Extrakt gebraut,« bei dem »das Gegenständliche nichts über den Inhalt besagt«. »Rembrandts Bild einer geschlachteten Kuh hat denselben Inhalt wie sein Selbstporträt.« (!)

Also ein psychisch wahrgenommenes Farbgefühl, resultierend aus der Summe

der Farben, von dem wir annehmen sollen, daß es der Ausdruck des Verhältnisses Mensch-Gott sei, bestimmt die Qualitätsstufe der quantitativ schon in das Schema eingeordneten Werke. »Göttlich« nennt Zierer die Befolgung des Gebotes unbedingter Entmaterialisierung der Farben zugunsten eines unsinnlichen und optisch nicht kontrollierbaren Farberlebnisses. »Gelb ist die qualitative Form im 17. und 18. Jahrhundert, genau so(!) wie die Diagonale die quantitative Form dieser Zeit ist.« Wieder wird jeder Stufe ihr Farbgefühl zugeordnet und so läßt sich das quantitative Schema durch Färbung der Kugelschalen zum quantitativ-qualitativen erweitern. Entsprechend dem quantitativ stabilen Beziehungspunkt wird auch ein qualitatives Grundgefühl angenommen, auf welches sich der Farbeindruck des Bildwerks bezieht: es ist schwarz. »Die übrigen sechs labilen Qualitätsstufen gehen über Violett, Blau, Rot, Grün und Gelb zum Weiß. Die vertikalistische Gotik z. B. ist Rot, ihre Zeit hat das Gepräge leidenschaftlicher Sehnsucht.« Das für die Kunst erkannte qualitative Schema erhält vom Verfasser — wie das quantitative — den Namen eines »Weltschemas«. Die Übertragung von der Kunst auf das Weltall wird dem Leser überlassen.

Die vorstehenden Ansichten machen den Hauptteil des Buches aus und werden in »vier Vorlesungen« entwickelt. Anschließend finden sie in einigen sehr kurzen »philosophischen Skizzen« eine Anwendung auf ästhetische Grundfragen. Untersuchungen, die schon existierende Probleme (wie Zufall und Gesetz, Schönheit und Harmonie, Naturalismus, Raumprobleme) aufgreifen, um sie in ein fixiertes Schema einzuordnen, müssen natürlich, der Form nach, in der Bestätigung des Schemas ausklingen.

Der Philosophie darf es erspart bleiben, ein Buch zu beachten, dessen Verfasser die Intellektlosigkeit zur Zierde des »Dichterphilosophen« gemacht haben möchte.

Münster i. W.

Magda Heilbronn.

Ludwig Coellen, Über die Methode der Kunstgeschichte. Eine geschichtsphilosophische Untersuchung. Traisa, Darmstadt 1924.

»Alle Problematik der kunstgeschichtlichen Methode erwächst aus der Aufgabe, den als Material gegebenen Kunstwerken den Entstehungsgrund zuzuordnen, soweit dieser spezifisch geschichtliche Funktion hat.«

Die allgemeine Kunstwissenschaft fragt nach dem allgemeinen Wesen der künstlerischen Formgebung, die Kunstgeschichte nach einer bestimmten geschichtlichen Verwirklichung dieses allgemeinen Wesens. »Der formale Niederschlag der geschichtlichen Spezifikation des allgemeinen Wesens der künstlerischen Formung« ist der Stil.

Die für den Stil gültige Beziehung zwischen dem Entstehungsgrund und der Erscheinung des Stils ist nach der Meinung des Verfassers die einer Identität von Grund und Folge. Mit dem Grund sei die Folge schon gegeben — und umgekehrt: »Mit der vollkommenen Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit eines Stils ist zugleich dessen Ursprung offenbar.« Daher käme für die Kunstgeschichte nur eine genetische Methode in Frage.

Der »Weltbegriff« in seiner geschichtlichen Veränderlichkeit ist nach Coellen die Wurzel aller Kultur- und Stilentwicklung. »Es handelt sich darum, die Formgesetzlichkeit eines Stils zu deduzieren als den adäquaten Ausdruck des zugehörigen Weltbegriffs.« Darum sind dem Weltbegriff und seinen Veränderungen Stilgesetzlichkeiten so zuzuordnen, daß sie als »der offenbare Ausdruck des Weltbegriffs in der Sphäre der räumlichen Formorganisation erscheinen«. Der Begriff des Stils wird folgendermaßen definiert: »Die gesetzmäßige Besonderheit der Raumorganisation

in der sich der Weltbegriff einer Kulturperiode künstlerisch ausspricht, ist als die Allgemeinform der zugehörigen Kunstwerke das, was wir Stil nennen«.

»Wenn der Bezug des schöpferischen Kunstformens zu der in ihm erzeugten Form, der Konstitution und dem Sinne nach, als dasselbe gesetzt werden kann wie der im Weltbegriff gedachte Bezug des unendlichen Grundes der Welt zu ihrem Dasein,« ist für den Verfasser die Möglichkeit gegeben, »daß künstlerisches Schaffen allgemein am Weltbegriff den sachlich konstitutiven Ursprungsbegriff hat.«

Zwei Aufgaben, eine allgemeine und eine besondere, erwachsen der »genetischen Methode« aus dem geschilderten Verhältnis von »Weltbegriff« und Kunstwerk.

1. Die Konstitution des »Weltbegriffs« in verschiedenen Kulturepochen ist aufzudecken, und ihr muß sich die allgemeine Formkonstitution der Kunstwerke dieser Epochen als äquivalenter sinnlich räumlicher Ausdruck zuordnen lassen.

2. »In der Stilgesetzlichkeit und ihrer Veränderung muß sich die geschichtliche Veränderung des Weltbegriffs ausprägen.«

Zur näheren Orientierung über das Buch Coellens sei hier die »Lösung« der ersten Aufgabe geschildert.

Eine strenge Definition des »Weltbegriffs« fehlt der Arbeit. Als »der Identitätsbezug des unendlichen Grundes zu dessen existenzieller Entfaltung« wird er einmal umschrieben. Die allem Kulturgeschehen und damit auch der »künstlerischen Formung« zugrunde liegenden Veränderungen des Weltbegriffs sieht Coellen durch »eine immanent logische Bewegung seiner konstitutiven Momente« hervorgerufen.

Der »Weltbegriff«, das »unendliche Leben«, der »unendliche Grund«, verwirklicht sich. »In der Erlebnisbindung an das einzelne Ich entfaltet sich das unendliche Leben selber zum Reich der Kulturgestalten.« Das menschliche Ichbewußtsein ist das Organ dieser »Selbstoffenbarung des unendlichen Lebens«.

In zwei großen (»immanent logischen«) Bewegungsphasen vollzieht sich nach Ansicht des Verfassers die Selbstoffenbarung des unendlichen Lebens.

Es »entäußert sich« zur Materie mit einem Akt der Selbstzerstreuung in die »materielle Natur« (I. Phase). In der II. Phase wird dieser Selbstzerstreuung ein Akt der Selbstkonzentration entgegengesetzt: »Das unendliche Leben nimmt nun diese seine Selbstentäußerung wieder in sich hinein«, es zwingt die Materie unter das Individualprinzip und zur Organismenform. Im Menschen gründet es seine Selbstoffenbarung auf die Selbstheit des subjektiven Ich. In der Kulturgestaltung vollendet es seine Selbstoffenbarung: »Die Selbstoffenbarung des Lebens wächst über die subjektive Selbstheit hinaus zur Verwirklichung der Identität seiner selber als des Grundes und seiner Selbstentäußerung; die Selbstentäußerung wird offenbar in bezug auf ihren Ursprung.«

Aus dieser sogenannten »immanent logischen Bewegung der Selbstoffenbarung« sollen drei Typen des Weltbegriffs folgen, »deren Verwirklichung die genetische Abfolge dreier Epochen der Kultur bedingt«. Die erste derselben ist charakterisiert durch einfache Identität der Selbstheit (des Grundes) und der Lebensentäußerung (des Daseins der Welt). Sie schafft einen objektiven oder naturgebundenen Weltbegriff. Dämonismus und Polytheismus zeigen den Weltbegriff auf dieser Stufe der Verwirklichung. Der zweite Typus des Weltbegriffs soll durch die »Entgegensetzung oder Besonderung der Selbstheit und der Lebensentäußerung innerhalb ihrer Identität« entstehen. Ihm entspringt die Kulturepoche mit transzendentem Weltbegriff (Christentum).

Der dritte Typus des Weltbegriffs wird durch »das Aufheben dieser Besonderung« (des zweiten Typus) »zur reflektierten oder erfüllten Identität« erzeugt. Nach den Worten Coellens »vermag das Leben die Selbstentäußerung zu reflektieren in

sich selber als in den unendlichen Grund zur erfüllten Identität oder zur absoluten Allselbstheit«. An der Realisierung dieses dritten »immanenten Weltbegriffs« soll die gegenwärtige Kultur arbeiten.

Eine der Stufung des Weltbegriffs äquivalente Epochengliederung in der Stilkonstitution wird als das Endresultat der »genetischen Methode« des Verfassers geschildert.

Die im Weltbegriff »zur Aufschließung ihrer Identität gelangenden« Momente waren »Unendlicher Grund der Welt« und »Dasein der Welt«. Als ihnen äquivalente Formpole der Kunst werden Totalität der Raumvorstellung und Einzelformen eines Werkes angesehen.

In der ersten »formlogischen« Stilepoche bilden die »Einzelformen und ihre Erhebung zur geformten Totalität eine einfache Identität«. Das erste Stilprinzip ergibt eine einfache Komposition.

Die Kompositionsweise der zweiten Stilepoche dagegen nennt der Verfasser polar. Die »Allgemeinraumtotalität«, welche der »Einheitsidee des transzendenten Gottes« äquivalent sein soll, bildet den formalen Gegenpol zu den Einzelformen. Die letzteren sollen in die Allgemeinraumtotalität hineingesetzt und mit ihr zur Identität gebracht werden.

Im dritten Typus der Stilkonstitution »differenziert sich« die »Allgemeinraum-Totalität« »zu dem ihr immanenten Einzelräumlichen, um vermöge seiner Organisation ihre Geformtheit zu gewinnen als die Erfüllung zur Aktualität«. Diesen Formvorgang möchte der Verfasser »Differenzierung« nennen. Für »einfach kompositionell« hält er alle vorchristliche Kunst. Die christliche Kunst erscheint ihm »polar kompositionell« und die »Differenzierung« sieht er mit dem modernen Impressionismus einsetzen.

Die vorstehenden, einen Hauptteil der Coellenschen Arbeit ausmachenden Grundsätze wurden hier eingehender referiert, um an ihnen die Art der »geschichtsphilosophischen Untersuchung« zu zeigen, welche völlig unphilosophisch und noch nicht einmal logisch ist. Da der andere Hauptteil des Buches auf ebenso schwachem »philosophischem« Fundament steht, soll er hier nicht mehr wiedergegeben werden.

Schon die einfache Forderung, eine Inhaltsangabe des Buches zu geben, stellt dem Referenten eine kaum zu lösende Aufgabe. Die Sätze sind mit Worten überladen, ihr Sinn nicht klar. Die Gedankengänge des Verfassers sind häufig unscharf, die Resultate nicht genügend begründet. Es blieb dem Referenten nichts anderes zu tun übrig, als durch Zitate die Art der Arbeit zu demonstrieren.

Eine Stellungnahme zu den Grundsätzen Coellens ist deshalb unmöglich, weil der Verfasser mit Begriffen arbeitet, die nicht bestimmt und fest genug sind, um für eine sachliche Auseinandersetzung die eindeutige Grundlage zu bilden. Mit Ausdrücken wie »erfüllte Identität«, »Selbstentäußerung des unendlichen Lebens«, Verwirklichung der Identität seiner (des Lebens) selber als des Grundes und seiner Selbstentäußerung«, »unendlicher Grund der Welt«, »Wiederhineinnahme der Selbstentäußerung des unendlichen Lebens in sich selbst«, »immanent logische Bewegung der konstitutiven Momente des Weltbegriffs« u. a. läßt sich philosophisch nicht arbeiten. Für sie gilt das Urteil des »In-der-Luft-Schwebens«, aber nicht für die Lehre Kants, der diesen Vorwurf zu machen Coellen verwegen genug ist.

Münster i. W.

Magda Heilbronn.

Jahrbuch der Charakterologie, herausgegeben von Emil Utitz. IV. Jahrgang, Band 4. Berlin 1927, Panverlag Rolf Heise.

Erich Everth unterscheidet, in einer Abhandlung »Individualität und Geistesgeschichte«, unter den geisteswissenschaftlichen Methoden in der neueren



Kunst- und Literaturgeschichte eine spezifisch geistesgeschichtliche Richtung. Diese richtet sich auf das Wollen des Werkes und des Künstlers, aber nicht im Sinne einer biographischen Psychologie, sondern im Sinne der Herausarbeitung der überpersönlichen Kräfte, Tendenzen, Strömungen, Ideen, die als Exponenten oder als Symbole allgemeiner geistiger Zusammenhänge dienen. Er entwickelt die grundsätzlichen und die zeitgeschichtlichen Voraussetzungen dieser Richtung, besonders betont er den — sozialistischen oder völkischen — Kollektivismus als ihren geistigen Mutterboden. In eingehender kritischer Würdigung vieler Beispiele aus der gegenwärtigen Literaturgeschichte und Kunstgeschichte verficht Verfasser das Vorrecht anderer geisteswissenschaftlicher und historischer Betrachtungsweisen, insbesondere der biographisch-charakterologischen.

Liebert sieht in der »Angst vor der Technik« ein charakterologisches Problem unserer Zeit. Er macht den Versuch, den Gegensatz zwischen dem »Geist der Technik« und den »romantisierenden« Tendenzen der Gegenwart dadurch zu überwinden, daß er in der Idee der Technik, in der Projektierung, in der Erfindung, in der Ausgestaltung und schließlich im Wesen der Maschine selbst neben der real-rationalistischen Komponente auch eine ideal-romantische Tendenz heraushebt, eine »Eigenart, Problem zu bleiben, und gerade daraus Kraft und Zukunft zu gewinnen«. So wird er dem neuerdings viel angefeindeten amerikanischen Menschentypus gerecht, als dessen Wesen er nicht nur die unbefangene sachliche Einstellung zur Technik würdigt, sondern gerade, jenseits der ökonomisch-utilitaristischen Auswertung derselben, eine unbekümmerte »romantische Begeisterung« an der Technik und ihrem problematischen Gehalt.

Alfred Petzoldt handelt »Vom Problem des Verstehens«. Er identifiziert dies Problem mit demjenigen der Psychologie überhaupt und bearbeitet es im Sinne der Lehre Hönigswalds. Er glaubt auf diesem Wege sowohl den Psychologismus zu überwinden als auch das Verhältnis des Seelischen zur Geltung zu klären. An die Stelle der Disjunktion Objekt-Subjekt, mit welcher das Problem des Verstehens und der Verständigung nicht gelöst werden könne, setzt er die Beziehung Objekt-Erlebnis. Im Begriff der Verständigung liegt einmal ein von jedem Subjekt unabhängiger Sachverhalt, sodann aber die Gemeinschaft derer, die sich verständigen. Der Sachverhalt beansprucht Geltung, d. h. er beansprucht von allen verstanden zu werden. Darin liegt kein Psychologismus: der Gegenstand ist unabhängig vom zufälligen Denkakt des Einzelnen. Aber diese Unabhängigkeit des Gegenstandes bedeutet doch nichts anderes als die Forderung, daß ihn möglicherweise jemand denke; und wird er tatsächlich von jemanden gedacht, so bedeutet dies gleichzeitig den Anspruch des möglichen Gedachtwerdens von allen. So tritt das Erlebnis auf als ein Prinzip gegenständlicher Valenz. Verständigung ist gefordert im Gedanken der Gegenständlichkeit, sie ist Bedingung dafür, daß ein Gegenstand für alle grundsätzlich der gleiche muß sein können, sie ist Voraussetzung, daß etwas mit sich selbst Identisches Anspruch auf Bestand erhebt. Im Begriff der Verständigung kommt jene Beziehung zum Ausdruck, welche die Funktion der Wahrheit mit dem Wissen um das Wahre verbindet. Die Arbeit ist schwierig und nach der logischen wie phänomenologischen Seite hin gleich anfechtbar.

Emil Utitz handelt über »Charakterologie und Ethik«. Weder darf die Charakterologie sich betriebsam in die Geschäfte der Ethik einmischen, noch darf die Ethik ihre Leitlinien einer Charakterologie vorschreiben. Aber die Ethik weist der Charakterologie Aufgaben zu; und die Charakterologie liefert der ethischen Wertung die Materialien und Bestimmungsstücke. Denn die Ethik kann niemals die isolierte Tat bewerten; sie bewertet Gesinnung und Persönlichkeit und

setzt so charakterologisches Verstehen voraus — nicht für ihre Normationen, wohl aber für deren konkrete Anwendungen. Läuft nun aber nicht die Rechtsordnung Gefahr, vom charakterologischen Verstehen zersetzt zu werden? Ist nicht Verstehen an sich schon ein Verzeihen? Dieser Einwand gilt gewiß gegenüber jeder Rache- und Vergeltungstheorie der Strafe. Er gilt nicht gegenüber der Zweckstrafe. Damit kann die Charakterologie dem Ethiker eine wichtige Gabe bescheren: nämlich den Sinn für das Menschliche, für die breite Menschlichkeit.

Hans Prinzhorn liefert einen recht anspruchsvollen und kriegerischen Beitrag: »Die Begründung einer reinen Charakterologie durch Ludwig Klages«. Er sieht »bei Klages und bislang nur bei ihm« die tragfähigen Grundbegriffe und die Methoden charakterologischer Betrachtungsweise gefestigt« und behauptet, daß »man« sich aus unsachlichen Motiven »an ihm vorbeidrücke«. »Reine Charakterologie« ist nach ihm die »Aufdeckung der wahren Motive« oder »des Eigentlichen« in einer »tieferen Seinsschicht«, unter Aufgeben aller »äußeren Wertbeziehungen«; die Aufdeckung der »Seelenmaskerade«, die »Entlarvung«. Zu Gunsten dieses unscharfen, verschwommenen und in der Ausführung recht leeren Begriffes lehnt er andere Betrachtungsweisen, biologische, soziologische, weltanschaulich oder normativ fundierte — als akzidentell ab. Er gibt eine Skizze der Klagesschen Grundbegriffe. Solange Prinzhorn sich nicht von dem überwertigen Gedanken frei macht, daß es nur Böswilligkeit sei, welche der uneingeschränkten Anerkennung seines Meisters entgegenstehe, und solange er in seiner eigenen Arbeit an die Stelle wissenschaftlicher Strenge und Stringenz einen künstlerischen eleganten Propagandaton stellt, mangelt ihm wohl selber der genügende Abstand zu den Fundierungsmöglichkeiten charakterologischer Problematik.

Gundel schreibt über »Individualschicksal, Menschentypen und Berufe in der antiken Astrologie«. Er entwickelt das Eindringen und die Wandlung der orientalischen Magie und Symbolik auf astrologischem Gebiet im Hellenismus.

Ziehen, »Charakterologische Studien an Verbrechern«, liefert einen kasuistischen Beitrag mit psychologischen Bemerkungen über hysterische Selbstüberschätzung, Phantastik und Lüge, als Vorarbeit zu einer »kriminellen Charakterologie«. Mit triftigen Gründen widerlegt er frühere Annahmen eines »Vorstellungstriebes« als Grundlage hysterischer und anderer Einbildungen.

Erismann, »Der Massenmensch«, gibt eine klare Zusammenfassung dessen, was die bisherige Massenpsychologie an Ergebnissen gezeitigt hat. Er lehnt die Annahme einer besonderen Massenpsyche ab und verfolgt die Modifikationen der einzelnen Psyche innerhalb eines Massengeschehens. Obwohl die Arbeit nichts konkret Neues enthält, ist sie durch ihre Präzision und durch die Prägnanz der Darstellung ausgezeichnet.

Kronfeld versucht eine »Phänomenologische Psychologie und Psychopathologie des Wollens und der Triebe«. Er entwickelt von der Erlebensseite her die Kriterien des Wollens als eigener phänomenologischer Grundklasse; ein gleiches versucht er auch für die Triebhaftigkeit. Sodann behandelt er die Formen abnormer Triebgestaltung, und zwar nach Intensität, Qualität und Materie ihrer Phänomenalität. Endlich behandelt er die Formen abnormer Willensgestaltung, insbesondere diejenigen der Willensschwäche, der Willensohnmacht, Depersonalisation, der Willensbeeinflussung und des Zwanges.

Walter unterzieht »Die Elektrodiagnose seelischer Eigenschaften (Diagnoskopie) nach Bissky« einer kritischen Besprechung. Er berichtet von zwei Fällen höchstwertiger musikalischer Begabung, die bei einer Prüfung im Bissky-

schen Institut völlig übersehen worden war, und kommt nach systematischer Kritik der Fehlerquellen zu einer ablehnenden Stellungnahme.

Hermann Hoffmann berichtet, in »Charakterforschung und Vererbungslehre«, über die Verwendung erbbiologischer Methoden innerhalb der Charakterologie. Sie sollen dazu beitragen, die mannigfaltigen konstruktiven Systeme der Charakterologie aus der Welt zu schaffen, und sollen der Charakteranalyse eine in der Biologie verankerte Kontrolle geben. Die Aufspaltung des Charakteraufbaus in psychogenetische Faktoren und in erbbiologisch selbständige psychologische Radikale soll uns mit der Zeit zu einem festen Gerüst eines charakterologischen Schemas verhelfen. Hoffmann bringt eine Fülle von Beispielen aus der historischen Biographik.

Otto Lipmann schreibt über den »Periphertrieb«. Er unterscheidet bei den Triebhandlungen solche, die dem konkreten begrenzten Ich dienen, die Nahrungsaufnahme, und solche, in denen das Ich des handelnden Menschen sich über seine raumzeitlich begrenzte körperliche Sphäre erweitert, wie Brutpflege, Erziehung, künstlerischer Schaffenstrieb. Unter diesen Periphertrieben unterscheidet er solche, welche die Erweiterung des konkreten, »benannten« Ich erwirken, und solche, bei denen das Ich sich anonym erweitert. Zu den ersteren rechnet Ehrgeiz, Eitelkeit, Ruhmsucht, zu den letzteren ideelle Triebfedern.

David Katz zeigt die Beziehungen zwischen »Charakterologie und Tierpsychologie«. So sehr er vor anthropomorphistischen Deutungen des tierischen Verhaltens warnt, so sehr lehnt er anderseits den bloßen Behaviorismus und die physiologische Doktrin für die höheren Tiere ab. Er belegt diese Meinung mit wichtigen Beispielen und liefert selber Beispiele charakterologischer Differenzierungen von Hühnervögeln.

Konrad Eilers beschließt den wertvollen Band mit einer biographischen Charakterologie, einer Studie über »Hermann Löns als Mensch und als Dichter«.

Berlin. Arthur Kronfeld.

Theodor Litt, Individuum und Gemeinschaft. Grundlegung der Kulturphilosophie. Dritte abermals durchgearbeitete und erweiterte Auflage. Leipzig und Berlin 1926, B. G. Teubner.

In dieser Kulturphilosophie ist von der Kunst verhältnismäßig selten die Rede. Aber an einer Stelle wird sie mit einem so entschiedenen und geschickten Griff herangezogen, daß unsere Zeitschrift davon Kenntnis nehmen muß. Nachdem der Verfasser festgestellt hat, daß der ganze Reichtum geistiger Kultur nicht in »ein einziges geschlossenes System ideell verknüpfter Sinngehalte« zu bringen ist, untersucht er (S. 342 ff.) Verwandtschaft wie Unterschiedenheit zweier Gebiete von »sinnhaftem Gehalt«, nämlich der Mathematik und der Musik. Diese Untersuchung ist zwar im Zusammenhang des Buches nur als ein Beispiel gedacht, aber sie hat auch einen selbständigen Wert.

Die Entwicklung der Mathematik scheint dem Verfasser dadurch gekennzeichnet, daß zwischen dem Wesen der einzelnen Sätze und den sie entdeckenden Individuen oder Epochen kein notwendiger Zusammenhang besteht: wenn die *analysis situs* nicht von N. N. gefunden worden wäre, so würde sie eben ein paar Jahrzehnte später bei X. Y. hervorgetreten sein. Die Sache erfordert hier in eindeutiger Bestimmtheit einen Gang, der mit Zeit und Persönlichkeit nichts zu schaffen hat. Hingegen zeigt die Geschichte der Musik — obwohl es an zeitlosen Beziehungen von einem Werk zum anderen nicht fehlt — ein notwendiges Angewiesensein des

einzelnen Gebildes auf den einzelnen Menschen. Die Objektivität musikalischer Schöpfungen ist eine andere als die der mathematischen Wahrheiten. Sie liegt teils in der allgemeinen Gesetzlichkeit der Musik überhaupt, teils im Zwang der Überlieferung, teils in dem »transpersonalen Eigenbestand« des besonderen Tonstücks, vor allen Dingen jedoch: sie schließt die Erlebniswelt des Subjekts in sich ein. Während die mathematische Wahrheit sich in der Lebendigkeit des Denkers lediglich aktualisiert, stellt sich im Tonstück die schöpferische Persönlichkeit dar, allerdings geleitet durch sachlich gerichtete Absichten von überpersönlicher Artung.

Litts Darstellung trifft gewiß die Sache, läßt sie jedoch einfacher erscheinen, als sie tatsächlich ist. Man braucht noch nicht Anhänger Spenglers zu sein, um die nationalen und individuellen Eigentümlichkeiten in der Handhabung der Mathematik stärker zu betonen, als es hier geschieht. Schon in der griechischen Mathematik gibt es zwei gesonderte Entwicklungszüge, und später treten Völker wie Personen deutlich als schöpferische Kräfte hervor. Anderseits zeigt ein Rückblick auf ältere Musik eine starke Zusammengehörigkeit der Zeitgenossen und ein Überwiegen der logischen Notwendigkeit in der Entwicklung. Der von Litt hervorgehobene Unterschied sitzt schwerlich schon in der Wurzel. Aber es fördert auch die kunstphilosophische Forschung, daß er in diesem — überhaupt vorzüglichen — Buch so klar aufgezeigt worden ist.

Berlin. Max Dessoir.

Andreas Moser, Geschichte des Violinspiels. Mit einer Einleitung: Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter von Hans Joachim Moser. Max Hesse, Berlin 1923.

Carl Flesch, Die Kunst des Violinspiels. I. Bd. Ries u. Erler, Berlin 1923.

Die beiden in der Überschrift genannten Werke verdienen auch in unserer Zeitschrift eine Erwähnung. Mosers Buch kann dazu beitragen, daß der Geiger sich die Grundsätze eines wahrhaft künstlerischen Spiels, so wie sie im Lauf der letzten Jahrhunderte entwickelt worden sind, mit Bewußtsein aneignet. Denn Moser gibt vornehmlich eine Geschichte der violinistischen Spieltechnik. Gestützt auf seine Kenntnis des Instrumentes, die er als Künstler und Lehrer bewährt hat, zeigt er eine Entwicklung auf, die ungemein reizvoll ist. Denn diese Entwicklung besteht eigentlich darin, daß ein von vornherein fertig Gegebenes, nämlich die Geige, erst ganz allmählich in allen seinen klanglichen und musikalischen Möglichkeiten ausgeschöpft wird. Besonders die Entwicklung in den älteren Jahrhunderten wird von Moser »aus den Papieren«, wie Dilthey zu sagen pflegte, dargestellt. Dieser Teil seiner Arbeit hat hohen musikgeschichtlichen und musikästhetischen Wert. Nicht ganz ohne Vorbehalt kann die Darstellung der letzten Jahrzehnte gelobt werden. Zwar ist auch sie des Lobes durchaus würdig, aber es hat sich begreiflicherweise nicht vermeiden lassen, daß hier persönliche Vorliebe oder Abneigung ein wenig ins Spiel kommt und daß die Wertordnung nicht immer allgemeingültig scheint, da sie nicht aus geschichtlichem Abstande heraus vorgenommen werden kann.

Über das Werk von Karl Flesch will ich mich nur ganz kurz äußern, da ich mehrere Jahre hindurch an seiner Ausgestaltung selber mitarbeiten durfte. Ich kann aber die Bemerkung nicht unterdrücken, daß nach meiner Kenntnis der Literatur kein anderes Werk über diesen Gegenstand vorhanden ist, das in gleicher Weise reifste Erfahrung mit logischer Durchdringung der Probleme verschmilzt. Es werden in dem Buche Gesichtspunkte aufgeworfen und Gedanken entwickelt, die weit über das bloß Geigerische hinaus in das Musikalische, ja ins Künstlerische überhaupt

dringen. Ich glaube daher, daß auch in unserem Kreise das Werk aufmerksame und dankbare Leser finden wird.

Berlin. Max Dessoir.

Heilige Tonkunst. Herausgegeben von Professor Walter Braunfels. I. Altniederländische Motetten für a-cappella-Chor. 59 S. 4°. — II. W. A. Mozart, Geistliche Arien für hohe Stimme. 94 S. 4°. Oratoriumsverlag Köln-München-Wien.

Der »Verband der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung« eröffnet mit den oben angegebenen Bänden eine beachtenswerte musikalische Veröffentlichungsreihe, die sich nach dem Obertitel in erster Linie an den Kirchenmusiker wendet, aber auch dem Hause dienen will. Beide Bände spiegeln eine ganz verschiedene Empfindungswelt wieder. Bei den Niederländern ein mehr objektiviertes Kunstschaffen, bei Mozart rein subjektives, aber doch stark an den Zeitstil gebundenes Empfinden. Dort die festen melodischen Linien eines fein entwickelten chorischen Schaffens, hier die subjektiv gesteigerte, solistisch wirkungsvoll ausgebaute Einzellinie, die harmonisch leicht gestützt wird. Dort ein gesundes, innerlich starkes Musizieren, hier ein bei aller Achtung vor Mozarts Genie doch etwas zudringlich opernhaftes, glanzvoll nach außen gerichtetes Singen. Als musikalischer Bearbeiter zeichnet der Münchner Domkapellmeister Ludwig Berberich. Als Praktiker legt er offenbar wenig Wert darauf, über die Herkunft der Sätze Kenntnisse zu vermitteln. Und doch hat es heute vielleicht auch für den Praktiker schon Sinn zu wissen, welcher Quelle die einzelnen Stücke der Sammlung entnommen sind. Allem Anschein nach hat Berberich nicht immer aus den originalen Quellen geschöpft. Angebracht wäre es weiter, den doch nicht immer historisch eingestellten Benutzer schon aus stilistischen Gründen etwas über die Zeit des Kunstwerks und seinen Schöpfer zu orientieren und sich nicht bloß mit einem Paar auch nicht immer ganz richtiger Zahlen zu begnügen. So ist Lassos Geburtsjahr falsch angegeben. Daß die Originalschlüssel nicht mitgeteilt worden sind, fällt nicht schwer ins Gewicht. Fraglos müßte aber eine Zusatzstimme, wie jene bald aus der Verdoppelung von Alt, bald von Baß gewonnene in Fevin's *Descende in hortum meum*, irgendwie äußerlich gekennzeichnet werden. Auch die Behandlung der *semitonia subintellecta* hätte mehr Aufmerksamkeit verdient, z. B. im Sopran auf S. 33, Takt 46, Note 3 und S. 34, Takt 59, Note 2. Anzuerkennen ist die sorgfältig hinzugefügte praktisch ausprobierte Vortragsbezeichnung, die bei den Niederländern die ruhigen Klangflächen wahrt. Die Mozartschen, zum Teil aus Messen entnommenen Arien sind mit einem gut brauchbaren Klaviersatz versehen. An und für sich ist das Unternehmen zu begrüßen und über die konfessionell gezogenen Grenzen hinaus beachtenswert. Buch- wie stichtechnisch liegt eine tüchtige Leistung vor.

Berlin. Johannes Wolf.

Herm. Stephani, Der Charakter der Tonarten. Bd. 41 der Deutschen Musikbücherei, begründet und herausgegeben von Gust. Bosse. Regensburg 1924, Verlag Gust. Bosse.

Das vielumstrittene und bis heute nicht restlos gelöste Problem der Tonarten-Charakteristik, über das Referent vor einer Reihe von Jahren an dieser Stelle einen eigenen Aufsatz veröffentlichte, ist in dieser 148 Seiten starken, ansprechenden Schrift wieder einmal zum Gegenstand einer eigenen Buchpublikation geworden, meines Wissens zum ersten Male seit 1897, wo Referent selber in Berlin ein Buch »Die Charakte-

ristik der Tonarten« erscheinen ließ. Über 200 Jahre lang bemüht man sich nun bereits um diese Materie, denn die erste derartige Publikation stammt bereits vom Jahre 1713 (Johann Mattheson, »Das Neu-Eröffnete Orchestre«, Hamburg 1713). Und dennoch ist eine restlose Klärung der Frage bislang nicht erzielt worden. Auch das vorliegende Buch, so wertvoll es ist und so bedeutsame, neue Ausblicke es gewährt, erschöpft das Problem keineswegs und läßt manche Frage offen.

Es gibt zahlreiche Musiker und Musikliebhaber, die auf die Lehre von einer besonderen Charakteristik der einzelnen Tonarten mit einer gewissen verächtlichen Geringschätzung herabblicken und kurzerhand mit Erklärungen wie »Einbildung« oder »Konvention« u. dgl. bei der Hand sind. Diese weitverbreiteten Spötter sollten doch nachdenklich werden, wenn sie hören, was für Größen der Tonkunst sich für den Sondercharakter der einzelnen Tonarten eingesetzt haben, so u. a. Berlioz, Hugo Wolf, Rob. Franz, Rob. Schumann und ganz besonders Beethoven. Von letzterem berichtet ja sein zeitgenössischer Biograph Schindler, er wäre »erbittert gewesen, wenn er gehört, diese oder jene Nummer aus einer Mozartschen Oper sei in einer anderen Tonart vorgetragen worden, als sie geschrieben steht,« er habe Mozarts »Zauberflöte« besonders hoch geschätzt wegen »der darin angewandten Psyche verschiedener Tonarten«, und auch hinsichtlich der Tonarten seiner eigenen Kompositionen sei er höchst empfindlich gewesen. Niemand hätte es wagen dürfen, in seiner Gegenwart eine seiner Tonschöpfungen zu transponieren; wer es doch getan hätte, »an dem hätte er sich vergriffen«. Auch habe er dem Werk Chr. Friedr. Daniel Schubarts »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« und dem darin über Tonarten-Charakter Gesagten »lauten Beifall gezollt, wenn er auch nicht zu allem seine Zustimmung geben wollte«. Und von nicht minderer Bestimmtheit sind zwei Äußerungen von Rob. Franz in einem Brief vom 19. Febr. 1863: »Der Ausdruck meiner Lieder hängt wesentlich mit den gewählten Tonarten zusammen« und »Bin ich einmal tot, dann kann ich dagegen (gegen Ausgaben in transponierter Lage) nichts tun; so lange ich aber lebe, werde ich mich mit Händen und Füßen dagegen sträuben«.

Derartige Auslassungen denkbar kompetentester Persönlichkeiten sollten doch das so oft beliebte geringschätzige Lächeln über die Behauptung von der Verschiedenheit der Tonarten-Charaktere als unberechtigt erkennen lassen und zum mindesten die Einsicht erwecken, daß das Problem einer sehr gründlichen und gewissenhaften Untersuchung wert ist. Der nur oberflächlichen Aufmerksamkeit oder Gleichgültigkeit wird und kann sich natürlich ein etwaiger Charakter der Tonarten niemals erschließen; es bedarf zur Sachkunde hier einer langen und liebevollen Vertiefung in den Gegenstand, und mit einem allgemeinen guten musikalischen Wissen und musikalischen Interesse allein ist es nicht getan, denn allsichtbar an der Oberfläche liegen diese Erkenntnisse nicht. Die sympathische Schrift Stephanis wird daher Jedem willkommen sein, der objektiv dem schwierigen Thema beikommen will.

Der erste Teil des Buches ist dem Wesen der Tonart überhaupt gewidmet, definiert sozusagen den Begriff Tonart, und zwar durch eine historische Studie, wie sich die »melodischen« Tonarten im griechischen Altertum und christlichen Mittelalter entwickelt haben. Alsdann wird dargelegt, wie die schließlich alleinherrschend gewordene ionische (Dur-) und äolische (Moll-)Tonart in den letzten zwei Jahrhunderten auf mannigfachste Weise in ihren eigenartigen und in bezug auf das Dur- und Moll-Geschlecht jedenfalls unverkennbaren Stimmungsgehalten psychologisch und ästhetisch den verschiedensten Deutungsversuchen unterworfen werden. Immer wieder treten gewichtigste Zeugnisse auf, die da behaupten, nicht nur zwischen den beiden so grundverschiedenen Tonartengeschlechtern, sondern auch inner-

halb der Dur- und Moll-Reihe seien weitgehende Charakterunterschiede der Tonarten vorhanden. Viel Phantastisches ist in der Ausdeutung dieser Charaktere zu Tage gefördert worden, vieles, was den objektiven Kritiker stutzig und mißtrauisch gegen das ganze Thema machen muß. Anderseits ist aber auch so viel ernst zu nehmendes Tatsachenmaterial gesammelt und erörtert worden, daß man sehr unwissenschaftlich und oberflächlich handeln würde, wenn man, voreingenommen, das ganze Problem als »Unsinn« und Einbildung hinstellen wollte, wie es hier und da geschieht.

Stephani behandelt die vier Erklärungsversuche, die bisher für die verschiedenen Charaktere der Tonarten aufgestellt worden sind: 1. die Deutung durch Konvention, indem eine Tonart durch irgend ein besonders bedeutendes Tonstück, das in ihr verfaßt ist (Pastorale, C-Moll-Sinfonie, Meistersinger-Ouvertüre, Lohengrin-Vorspiel usw.) in ihrem Charakter gewissermaßen ein für alle Male abgestempelt erscheint; 2. die Deutung durch physikalische Eigenheiten der Tonbildung auf einzelnen Instrumenten, wie leere Saiten der Violinen, Naturtöne der Blechinstrumente, verschiedener Anschlag der schwarzen und weißen Tasten des Klaviers usw.; 3. die Deutung durch physiologische Eigenheiten des Gehörs, wie Eigentöne des menschlichen Ohrs, die gewisse Obertöne besonders scharf hervortreten lassen, worauf schon Helmholtz aufmerksam gemacht hat; 4. die Deutung durch psychologische Beobachtungen und Erkenntnisse, indem z. B. die ♯-Steigerungen die Tonarten in der *Vorstellung* heller, heiterer und lebhafter, die ♭-Erniedrigungen sie dunkler, ernster und weicher erscheinen lassen.

Stephani sucht dann mit sehr großer und sympathischer Gründlichkeit ein System einer Charakteristik der Tonarten aufzustellen. Er glaubt, daß in *einzelnen* Fällen alle vier Erklärungsversuche in Betracht kommen können, ist aber geneigt, dem rein seelischen Moment, also der vierten Möglichkeit, die weitaus größte Wichtigkeit zuzusprechen.

Persönlich möchte ich auf Grund einer fast dreißigjährigen, nahezu unausgesetzten Beschäftigung mit dem Gegenstand glauben, daß auch Stephanis im übrigen vortreffliche Studie das schwierige Thema noch keineswegs restlos spruchreif macht. Es bleibt ein ungeklärter Rest, für den eine befriedigende Deutung bislang weder mit Stephanis Hypothese noch überhaupt möglich ist und der doch von ausschlaggebender Wichtigkeit zu sein scheint. Ich habe seinerzeit in dieser Zeitschrift dargelegt, wie ich, ohne mit absolutem Tonbewußtsein begabt zu sein, gewisse Molltonarten lediglich an ihrem ganz speziellen, mir selbst aufs genaueste bewußten, aber unendlich schwer zu definierenden Charakter zuweilen blitzartig beim Hören nur eines Akkordes, zuweilen erst nach längerer, sorgfältiger Prüfung mit denkbar größter Bestimmtheit erkenne. Absolutes Tonbewußtsein kann dabei unmöglich im Spiel sein, denn wenn der C- oder D- oder G- oder H-, E-, Fis-, Es-moll-Dreiklang, dessen spezifische Eigenart ich, unabhängig von den jeweilig erzeugenden Instrumenten oder Stimmen, mit größter Sicherheit beim Hören (ohne Kenntnis der Vorzeichen) empfinde, in Dur erklingt, so versagt meine Fähigkeit, die Tonart zu bezeichnen, restlos. In den 30 Jahren meiner Beobachtungen habe ich, glaube ich, noch keine 10 Fälle einer richtigen Erkennung von Dur-Tonarten erlebt (und dann auch nur bei Klavierstücken mit einer schwarzen Taste als Grundton des Dreiklangs [Deutung Nr. 2?]), dagegen ungezählte Hunderte, vielleicht Tausende von Fällen einer richtigen Erkennung von Moll-Tonarten. Und doch gibt es auch hier wieder Unterschiede: F-moll, Cis-moll, Gis-moll habe ich nur ganz vereinzelt oder nie, andere Tonarten dafür um so verläßlicher erkannt. Stets empfinde ich den Charakter am deutlichsten bei einem kräftig erklingenden Quart-Sext-Akkord oder überhaupt

bei einem Akkord über der Dominante als Grundton. Am leichtesten wird mir das richtige Erkennen von D-moll. Von einer Mitwirkung eines (unbewußten?) absoluten Gehörs kann dabei um so weniger die Rede sein, als ich trotz der hohen Sicherheit in der richtigen Deutung dieses Moll-Akkords dem zugehörigen Dur-Akkord ganz hilflos gegenüberstehe; D-dur habe ich in meinem ganzen Leben auch nicht ein einziges Mal richtig erkannt! Seltsamerweise scheint meine ohnehin nur fragmentarische Fähigkeit, Tonarten an ihrem Klangcharakter richtig zu erkennen, auch gar keiner rechten Entwicklung fähig zu sein. C-, D-, Es-, E-, Fis-moll habe ich vor 30 Jahren, als ich mit diesen Selbstbeobachtungen begann, bereits ungefähr ebenso sicher, wie gegenwärtig, erfaßt, unabhängig vom Tempo und gleichviel ob der Klang vom Klavier, von einem Streichquartett, vom Orchester, von einer Orgel, von einem a capella-Chor oder sonstwoher stammte; ja, selbst an Stimmgabeln, Dampfersirenen, Bahnsignalglocken usw. habe ich Dreiklänge, wenn die genannten Mollakkorde dadurch gebildet wurden, gelegentlich an ihrem Sondercharakter richtig gedeutet. Nur bei A-moll, das ich ursprünglich nicht erkannte, ist im Laufe der Jahrzehnte eine leichte, bei H- und besonders G-moll, die mir ursprünglich in ihrer Eigenart auch nicht deutlich waren, eine starke Besserung in der Sicherheit des Erkennens eingetreten; G-moll ist heut sogar wohl nächst D-moll die Tonart, bei der mir am seltensten die ohnehin nur vereinzelt vorkommenden Fehler in der Deutung des Klanges unterlaufen. Als die in jeder Hinsicht »edelsten« Tonartenklänge erscheinen mir C-, D- und E-moll. Allein das D-moll verbindet aber mit dem Adel des Klanges eine Wucht und Größe des Ausdrucks, wie ich sie sonst nur noch dem unheimlich düstren (und nicht ebenso edeln) Es-moll zusprechen möchte. C- und E-moll sind edel und weich.

Wie will nun Stephani derartige durch ungezählte Hunderte von Beobachtungen gesicherte Tatsachen mit seiner Theorie erklären? Mir scheint dies völlig unmöglich zu sein. Nach meinem Dafürhalten kommen alle vier oben aufgeführten Deutungsversuche eines Charakters der Tonarten in Betracht, und doch lösen alle zusammen das Problem noch nicht erschöpfend. — Die Deutung durch Konvention scheint eine gar nicht geringe Rolle zu spielen, die einmal einer Sonderuntersuchung zugänglich gemacht werden sollte. Warum werden etwa seit Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre fast alle Elfentänze in E-moll, seit Beethovens Eroica alle Trauermärsche auf gefallene Helden in C-moll komponiert? Die physikalischen Eigenheiten der Tonbildung auf einzelnen Instrumenten haben in älterer Zeit eine größere Bedeutung für die konventionelle Bewertung der Tonarten gehabt als heute; die fast ausnahmslose Verwendung des D-dur für jubelnde und strahlende Orchesterwerke, der wir ehedem (z. B. Händel, Haydn, aber auch u. a. noch Spontini in fast allen seinen Ouvertüren) allgemein begegnen, beruht ja auf der früher bevorzugten Stimmung der Trompeten, die für solche Orchesterwerke erforderlich waren. Daß ferner physiologische Eigenheiten des Gehörs, die ich selbst 1897 in meinem Buch »Die Charakteristik der Tonarten« als hauptsächlichste Erklärung herangezogen wissen wollte, für viele Deutungen durchaus unerläßlich sind, geht ja überzeugend hervor aus dem verschiedenartigen Verhalten mancher Tiere (Elefanten, Hunde) gegen wechselnde Tonarten, worauf ich schon hinwies und auch Stephani jetzt wieder aufmerksam macht. Hier scheidet jede Deutung durch psychologische Faktoren natürlich aus, und man kann ohne die physiologische Hypothese überhaupt nicht auskommen. Nun, und die 4., rein psychologische Deutung ist ja durch Stephanis Buch durchaus ins rechte Licht gerückt worden.

In der Tat ist das ganze, enorm schwierige Problem unmöglich auf eine einzige Formel zu bringen. Noch mancher Forscher wird sich an dieser Nuß die Zähne

ausbeißen können. Und gerade der Psychologe hat hier noch vieles aufzuhellen, »was vom Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht«. Was für psychisch-ästhetische Vorgänge sind z. B. im Spiel, wenn viele unserer größten Komponisten eine ganz merkwürdige Vorliebe für bestimmte Tonarten und wohl auch eine Aversion gegen andere erkennen lassen? Was war es, das einem Johann Sebastian am H-moll so ausnehmend gefiel, daß er diese Tonart ganz unverhältnismäßig oft wählte? was hat anderseits einen Beethoven veranlaßt, eben diese Tonart so gut wie völlig zu meiden und ihr selbst als Durchgangstonart die denkbar geringste Bedeutung einzuräumen? (außer dem *Agnus dei* der Hohen Messe weiß ich kein Tonstück Beethovens, das in H-moll steht, zu nennen). Beethoven legt statt dessen eine ausgeprägte Vorliebe für C-moll und As-dur an den Tag. Bekannt ist ja auch Mendelssohns Bevorzugung des A-dur, A-moll, E-dur und besonders E-moll. Oder um ein neueres Beispiel zu nennen, man schlage etwa das in der Männerchorliteratur wohlbekannte »Kaiser-Liederbuch« auf und stelle in den Beiträgen Georg Schumanns hierfür den geradezu verblüffend hohen Anteil der im entlegenen H-dur vertonten Chöre fest.

Jeder Versuch, solche musikalisch-psychologischen Rätsel aufzuhellen, verdient Dank und Anerkennung. Stephanis fleißige und wertvolle Schrift darf dabei fortan mit in erster Reihe genannt werden.

Düsseldorf-Oberkassel. Richard Hennig.

Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik.

Mosers Buch ist viel angegriffen worden, und ganz gewiß bietet es in seinem Zurückweichen vor Problemstellungen Angriffspunkte genug. Aber die positive Leistung scheint mir doch noch schwerer zu wiegen: dank ungeheurer, bewundernswerter Arbeitskraft, dank persönlicher Beziehung zu den Dingen und einer beneidenswerten Gabe, sie leicht zu gestalten und fesselnd darzustellen, haben wir ein Geschichtswerk, das nicht nur den Musikern und Musikfreunden, sondern auch Musikhistorikern ein verläßlicher, liebenswürdiger und klarer Führer ist. Wem die Verbreitung musikgeschichtlicher Kenntnis am Herzen liegt, der muß sich freuen, daß unsere an lesbaren Büchern nicht eben gesegnete Literatur um ein Buch von so großer Werbekraft bereichert ist. Gerade unter diesem Gesichtspunkte bedaure ich freilich, daß die drei Bände (wozu »II 1« und »II 2«?) mit Fußnoten überschwemmt sind, die zum Teil so lebendige und anschauliche Beiträge zum Haupttext bilden, daß man sie nicht übersehen möchte und daher immerfort zwischen den Wünschen, das Textlesen nicht zu unterbrechen und doch ja keine Anmerkung zu versäumen, hin und her geworfen wird. Ich glaube, die Hereinnahme der bezeichnenderen Fußnoten und die Beschränkung der Anmerkungen auf Literaturangaben würde sehr freudig begrüßt werden.

Berlin. Curt Sachs.

Deutsche Musikpflege, herausgegeben von J. L. Fischer. Frankfurt a. M., Verlag des Bühnenvolksbundes.

Aus der verwirrten Lage der musikalischen Gegenwart heraus versucht das vorliegende Handbuch an die Probleme praktischer Musikpflege heranzutreten und sie zu umspannen. Aus dem Charakter des Sammelbandes entsteht notwendigerweise Beschränkung und Fülle zugleich. Die Bewertung der Leistung ist dabei zunächst eine Stellungnahme zum Redaktionsprinzip. Diesem kann im vorliegenden Falle uneingeschränktes Lob gezollt werden. Es ist in der Tat gelungen, was solchen Sammelbänden nur selten gelingt, vielseitig, ja universell zu sein, ohne doch die Ein-

heit der Fragestellung preiszugeben. Es schreiben hier wirklich nur die Menschen, die in der Lage sind, in ihrem Thema die Summe einer Lebensarbeit irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Wenn Schering über Musikwissenschaft an den Universitäten, Cortolezis über die Opera buffa, Smend über Bachs Bedeutung für den Protestantismus, Walter Rein über Erziehung zum polyphonen Singen, Wellesz über Oper und Tanz, Wicke über Methode im Schulmusikunterricht schreibt, so ist in der Tat eine Einheit zwischen dem Stoff und dem Autor gegeben und es entsteht ein erfreuliches Niveau, das dem ganzen Buche sein Gepräge gibt und ihm eine starke Resonanz sichern wird.

Berlin-Charlottenburg. Hans Mersmann.

Beethovens Violinsonaten, analysiert von Justus Hermann Wetzel. 1. Band. Berlin, Max Hesses Verlag.

Die Möglichkeiten, musikalische Werke analytisch zu erfassen, sind noch immer in hohem Grade ungeklärt. Wir besitzen keine Methode, die Anspruch auf allgemeine Gültigkeit hätte, wir besitzen, hierin ärmer als die Vertreter der anderen Fachgebiete, nicht einmal eine Terminologie, durch die wir uns verständlich machen könnten, ohne daß jeder Begriff einer Mißdeutung ausgesetzt ist. Wer es ernst nimmt und sich abseits des üblichen dilettantischen Schrifttums über Musik stellt, sieht sich der schwierigen Aufgabe gegenüber, jedesmal die Vorfragen klären zu müssen.

J. H. Wetzel gehört zu den Abseitigen. Er geht von einer Theorie des musikalischen Bewußtseins aus und sucht von dieser Einheit des Bewußtseins den Weg in die verschlungenen Gebilde des Kunstwerks. Er sucht diesen Weg konzessionslos, ohne das für richtig erkannte Prinzip auch nur im kleinsten preiszugeben, mit einer die kleinsten Einzelheiten durchdringenden Teilarbeit und einer hochzuschätzenden Verantwortlichkeit dem Werke gegenüber.

Es handelt sich hier nicht darum, die notwendigen Grenzen dieser Methode oder ihre Gefahren aufzuzeigen, auf die Stellen zu weisen, an denen die Vielheit der Kräfte im musikalischen Organismus von der Einheit des Bewußtseins aus nicht mehr faßbar erscheint und sich ihr widersetzt. Aber vielleicht wird gerade in diesem Analysenwerk ein Mißverhältnis zwischen Methode und Objekt besonders deutlich. Nicht ein Mißverhältnis des Raumes. Wer sich an irgend einer Stelle einmal in das Kunstwerk einsenkt, weiß, daß es ein Leichtes ist, über fünf Violinsonaten mehrere hundert Seiten zu schreiben. Aber vielleicht sind gerade Beethovens Violinsonaten, welche immer wieder in die Gesellschaftsmusik hinüberspielen, kein ganz glückliches Objekt für eine Methodik von derartiger Strenge des Systems und Konsequenz der Durchführung.

Wetzel führt bestimmte Gesichtspunkte: Rhythmik der Tonfolge, des Klanglebens, Gliedbau und Bauschema an jeder einzelnen Sonate durch. Die Art seiner Analyse läßt sich mit der Riemanns vergleichen. Es geht ihr nicht darum, über das Werk auszusagen, sondern das Werk selbst in allen seinen Bezogenheiten, teils als Notenbild, teils in Form schematischer und tabellarischer Überblicke noch einmal hinzustellen. Man kann die Frage der praktischen Verwendbarkeit dieser Analysen ganz zurückstellen: sie setzen ein Maß von Willen und Selbstentäußerung voraus, das sich immer nur bei ganz wenigen Menschen finden wird. Denn diese müssen zunächst nicht das Werk suchen, sondern ihr Denken und Fühlen in höchstem Maße mit dem Verfasser identifizieren, um mit seinen Augen sehen zu lernen. Aber auch ohne diese Rücksicht auf den Zweck kann ich mich des Gefühls nicht erwehren, als sei in dieser Art der Betrachtung eine Vorarbeit geleistet, ein Unterbau ge-

schaffen, auf dessen Höhe die Fragestellung erst einsetzt. Sie aber hat nicht etwa hermeneutische oder assoziative Ziele, sondern eben die Erkenntnis der Individualität des Kunstwerks. Diese aber scheint mir durch die Einheit des Bewußtseins gefährdet. Ästhetik ist eine Weltanschauungsfrage und ihr Standpunkt undiskutierbar. In dem Augenblick aber, in dem sie analysierend zur Anwendung gelangt und reale Arbeit leistet, kann die Frage nach dem Ziel, der Zweckmäßigkeit und dem Ergebnis gestellt werden. Aus dieser Lage entsprangen die hier ausgesprochenen Gedanken, die nicht Urteile sein wollten, sondern allein Fragen, entstanden aus der Betrachtung einer von höchster Verantwortlichkeit getragenen, einsamen Forscherarbeit.

Berlin-Charlottenburg.

Hans Mersmann.

Fritz Cassirer, Beethoven und die Gestalt, ein Kommentar. Stuttgart, Berlin und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt.

Es ist kein Zufall, daß musikalische Analyse immer wieder auf Beethoven zurückgreift, in ihm Ziel und Methode zu proben und zu festigen suchend. Gerade Beethoven zwang neuere Musikästhetik von einer bestimmten Stelle aus immer wieder zu sich: unter der Fülle der Erscheinungen zum Kern und zur Kraft vorzudringen. Ein Standpunkt ist in diesem Buch festgelegt, der Verheißung bedeutet: Goethes Metamorphosenlehre, in Beethovens Instrumentalmusik Gestalt geworden. »Gefordert wird: das Motiv sei nur mehr Stufe einer Verwandlung! Verboten wird also: daß das Motiv sich mit anderen Motiven verbinde! Denn die Stufe — wie sollte sie sich denn mit anderen Stufen verbinden? ... Sie wischt ihre Vorgängerin fort, weil sie deren Verwandlung ist! Blüte dieser Knospe! Die Nachfolgerin, Frucht dieser Blüte ...«

Auch Cassirer entwickelt seine Methode. Freilich allzu knapp: er gibt Zeichen für konstantes und variables Motiv, für Stufe und Satz, für Permutation, Inversion, Spaltung, Abrundung, Entwicklungsrichtung. Er untersucht eine Auswahl von Werken, beginnt mit der Eroika und endet mit den letzten Streichquartetten. Seine Analyse besteht aus Zitaten, welche mit den eingangs erklärten Zeichen versehen werden und durch kurze (allzukurze) aphoristische Überleitungen miteinander verbunden sind.

Es ist schwer, das Ergebnis dieses Buches positiv und negativ klar auszusprechen. Daß die Methode trotz der Eigenwilligkeit ihrer Formulierung gerade bei Beethoven ungeheuer tragfähig ist, dem soll freudig zugestimmt werden. Sie wurde in musikästhetischen Arbeiten der letzten Zeit ja auch immer deutlicher in Angriff genommen. Freilich ist sie an zwei Voraussetzungen gebunden: einmal, daß das Objekt, das Kunstwerk ihr von innen heraus entspricht und außerdem: daß alle Vorarbeit des Erkennens, Ordnung und Schichtung der Kräfte, Phrasierung und Folge mit peinlicher Exaktheit erfüllt werde. An diesen beiden Stellen scheinen mir die Schwächen des Buches zu liegen. Beethovens Entwicklung läßt mehrere, scharf gegeneinander abgegrenzte Lagen erkennen und die Gegensätzlichkeit dieser Lagen kommt in dem Formbild des Kunstwerks unverkennbar zum Ausdruck. Herrlichstes Beispiel für die Anwendung des hier bezeichneten Standpunkts: die Fünfte Symphonie (aber gerade nicht ihr langsamer Satz, den der Verfasser — als einzigen! — herauslöst). Aber diese innere Lage des Formbilds ist nicht nur vorher noch nicht da, sondern wird auch nachher wieder preisgegeben. Und was bei der Eroika fruchtbarster Keim der Fragestellung erscheint, wird in der As-dur Sonate Opus 110 nur von außen her anwendbar. Denn hier ist kein motivisches Wachstum, ist keine Verwandlung, sondern ein Atmen in periodisch begrenzten, schwingenden Flächen.

Die Eroikaanalyse, die mir die fruchtbarste zu sein scheint, läßt viele innere

Zusammenhänge des Werkes deutlich werden, zeigt aber in den Teilbeobachtungen, wie schwankend und noch entfernt von Allgemeingültigkeit unsere Einstellung zu den Kernproblemen musikalischen Erkennens ist. Gleichviel: was sich hier anbahnt, ist ein Weg, den in seiner ganzen Tragweite zu erkennen und methodisch auszubauen, zu den wichtigsten Aufgaben der Musikästhetik unserer Zeit gehört.

Berlin-Charlottenburg.

Hans Mersmann.

Mies, Paul, Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied. 147 S. 8°. Leipzig, Verlag Breitkopf u. Härtel, 1923.

Diese sympathischen und ernsten Studien vermag nur der eingehend zu beurteilen und zu bewerten, der das Brahmssche Lied — oder eine andere Gruppe von Kunstliedern in gleicher oder verwandter Absicht durchforscht hat. Ich habe das bisher nicht getan, und während mir die Arbeit des Verfassers vorlag, war ich nicht in der Lage, ihre Ergebnisse im einzelnen nachzuprüfen. Ich muß mich also auf eine kurze Anzeige und auf eine Kennzeichnung der R'·htung dieser Untersuchungen beschränken.

Was Mies »Stilmomente« nennt, sind in der üblichen Terminologie Tatsachen oder Vorgänge des musikalischen Erscheinungsgebietes, also (kritisch-idealistisch gesprochen) Formen des musikalischen Bewußtseins. Diese Formen gilt es zunächst einmal in einem System der Musiktheorie zu ordnen, das ein »natürliches« sein muß, d. h. aufgebaut nach dem Vorbilde des Mechanismus des reinen Bewußtseins wie ihn z. B. das Kantische System zeigt, denn das musikalische Bewußtsein ist nur ein Anwendungsfall des reinen, und seine Gesetzlichkeit kommt von dorther. Was Mies im ersten kürzeren Teile seiner Schrift von musiktheoretischen Grundlagen vorausschickt, erscheint mir für seine Zwecke nicht ausreichend, weil es aus der üblichen musikhandwerklichen Theorie geschöpft ist.

Von solchem nur obenhin durchackerten Grunde aus werden sich schwer genaue Einsichten in die »Ausdrucksstilformen« gewinnen lassen. Damit meint Mies die Verknüpfung rein musikalischer Zustände und Vorgänge mit außermusikalischen. Für die Beantwortung dieser »hermeneutischen« Fragen bestand und besteht ein unausrottbares Interesse, gegen das dann nichts einzuwenden ist, wenn es nicht die rein musiktheoretische Anteilnahme schwächt. Man darf aber wohl sagen: je eifriger einer musikalische Hermeneutik treibt, um so weniger ist er ein exakter Musiktheoretiker. Die hermeneutische Frage erscheint mir um so unverfänglicher, je mehr sie sich bei der Feststellung der verknüpfenden Formalgefühle bescheidet. Das ist aber den meisten Hermeneuten zu mager. Sie wollen aus der Musik auch begrifflich differenziertere Gefühle heraushören, und bestimmte Motive, Figuren, Tonraumwendungen usw. für den Ausdruck begrifflich eingehend bestimmter Gefühle verpflichten. Daß für solche Untersuchungen Vokalwerke eines Meisters besonders zugänglich sind, ist klar. Was man dabei (systematisches Vorgehen vorausgesetzt) wird feststellen können, das wird zunächst nur Assoziationsgewohnheiten eines Meisters aufdecken. Es ist ein Vorzug der Miesschen Arbeit, daß sie nur von den Beziehungen des Brahmsschen Musikstils zu den Stimmungen seiner Liedtexte spricht, und sich aller verallgemeinernden Folgerungen enthält.

Man dürfte, um bei solchen Vortastungen in ein Reich unbegrenzter Möglichkeiten nicht den festen Boden zu verlieren, eine primitive Systematik zunächst nicht scheuen. Die Welt der Stimmungen und Gefühle — etwa wie Linné die Pflanzen nach den Staubfäden in Stufen und Klassen zu bringen, ist kein verlockendes Geschäft. Ist es aber verlockender und fruchtbringender, sich in Vermutungen und An-

deutungen ergehen zu müssen? Auf die Gefahr, den Arbeitsertrag des Buches zu unterschätzen, möchte ich doch sagen, daß mir die meisten seiner Ergebnisse nicht mehr als das zu enthalten scheinen. Für verschiedene von ihnen hätte ich rein musikalische Begründungen, die mir haltbarer erscheinen, so z. B. für den Wechsel von Dur und Moll, den man äußerst zurückhaltend mit dem von Lust und Unlust assoziieren sollte.

Jeder, der dem Brahmsschen Lied in der von Mies eingeschlagenen Richtung näherkommen will, wird gern zu diesen Studien greifen, weil sie auf alle Fälle ein gut Stück in den Gegenstand hineinführen.

Berlin. J. H. Wetzel.

Rokseth, Yvonne, *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531. Publications de la Société française de musicologie, tome I.* Paris, E. Droz, 1925. XX u. 58 S. 4°.

Kannten wir schon lange an Hand der Neudrucke des Fundamentum organisandi von Conrad Paumann, des Buxheimer Orgelbuchs und der Tabulaturbücher von Schlick und Hans von Konstanz sowie der Arbeiten über Kotter und Kleber den Stand des Orgelspiels auf deutschsprachigem Gebiete, so fehlte uns für die anderen Länder eine feste Anschauung. Wohl kommt uns im 14. Jahrhundert von englischem Boden ein Denkmal, das die gleiche Mischung von rein Instrumentalem und auf die Orgel übertragenen Vokalsätzen — Einlagen des in Frankreich beheimateten »Roman de Fauvel« — aufweist und die gleiche koloristische Manier, die gleiche Variationstechnik erkennen läßt. Aber die Folgezeit war für uns stumm. Wir wußten jedoch, daß wie in England so auch in Frankreich ein reges kirchenmusikalisches Leben pulsierte, an dem die Orgel stark beteiligt war. Der französische Musikdrucker Pierre Attaingnant, der als erster seit 1527 mit Hautinschen, sogenannten beweglichen Typen druckt, bringt gleich eine ganze Flut von Orgelwerken heraus, ein sichtbares Zeichen dafür, daß sie damals begehrt waren. In der Tat spielte ja auch die Orgel in Kirche und Haus eine bedeutsame Rolle. Nur in einem Exemplare haben sich diese Werke in der Staatsbibliothek München erhalten. Hatte Eduard Bernoulli die für das Haus und damit für Klavier und Orgel in Frage kommenden Bände mit Chansons und Tänzen für die Münchner Bibliophilen in Faksimiledruck herausgebracht, so legt Madame Rokseth aus zwei Drucken das kirchliche, also in erster Linie für die Orgel bestimmte, aber auch für Klavierinstrumente zugängliche Material vor. Die Ausgabe ist durchaus anerkennenswert. Die Einleitung zeugt von guter historischer Einsicht. Die den Orgelmessen zugrunde liegenden kirchlichen Melodien werden nachgewiesen und die Magnificat-Praxis erläutert. Dreistimmigkeit ist die Regel, doch kommt auch vierstimmiger Satz vor. Dann und wann reißt auch einmal eine Stimme ab oder der Spieler schlägt auch einen volleren Akkord an. Der Stil ist fein entwickelt und koloristisch ausgestaltet. Die Herausgeberin hat sich mit Glück bemüht, Druckfehler der Vorlagen zu beseitigen. Einzelne Stellen wie z. B. S. 2 Takt 7 und 8, S. 6 Takt 10, S. 7 Benedicimus te Takt 2 lassen noch Zweifel aufkommen. Dann und wann fehlt auch ein *semitonium subintellectum*. Als Ganzes verdient der Neudruck aber durchaus Lob.

Berlin-Friedenau. Johannes Wolf.

Heilige Tonkunst. Musikalische Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung. Herausgegeben von Prof. Walter Braunfels, Direktor der Hochschule für Musik in



Köln. Oratoriumsverlag Köln, München, Wien, Geistliche Gesänge für Männerchor. Herausgegeben von Dr. Willi Schmid, 1926. 53 S. 4°.

Jacob Handl, Geistliche Gesänge für Männerchor (4—8 v.). Herausgegeben von Dr. Willi Schmid, 1926. 31 S. 4°.

Wer von Literatur für Männerchöre hört, glaubt es mit jenen inhaltlich flachen und technisch nichtssagenden Chören zu tun zu haben, die den Männergesang im 19. Jahrhundert diskreditiert haben. Er erinnert sich im besten Falle der von Nägeli und Zelter ausgehenden nationalen Ziele der Männerchöre und ahnt gar nicht, daß ihre Geschichte Jahrhunderte bis in die älteste Zeit der Chorbildung zurückführt. Mit der Entwicklung der mehrstimmigen Technik erlebt auch der Männergesang einen Aufstieg und gewinnt in der Zeit der Hochblüte der a cappella-Kunst eine besondere Bedeutung. Kein Meister des mehrstimmigen Gesanges der alten Zeit geht ganz am Männerchore vorbei. Es ist eine verdienstliche Tat Willi Schmids, eine Reihe hoch entwickelter geistlicher Männerchöre des 16.—18. Jahrhunderts der Allgemeinheit erschlossen zu haben. Neben Jacob Handl (Gallus), dem deutschen Palestrina und Meister der Wechselchörigkeit nach venetianischem Muster, der mit 4—8stimmigen Sätzen einen ganzen Band füllt, kommen Niederländer des 16. Jahrhunderts wie Anton Brumel und Orlando di Lasso, Italiener wie Gio. Pierluigi da Palestrina, Vincenzo Ruffo und Viadana, Spanier wie T. L. da Vittoria, Portugiesen wie der musikbegeisterte Joan IV. und Deutsche wie der tüchtige in Augsburg tätige Gregor Aichinger zum Wort, ein paar italienische Meister des 18. Jahrhunderts wie Lotti, Pisari und Gio Batt. Martini nicht zu vergessen. Schmids reichlich hinzugefügte feinsinnige Vortragsbezeichnungen bringen die Werke zu schöner Wirkung, beeinträchtigen aber etwas das Flächenhafte der alten Kunst. Die hervorragende Druckausstattung ist voll und ganz anzuerkennen.

Berlin-Friedenau. Johannes Wolf.

Ernst Rabich, Die Entwicklung der Oper. Langensalza, Beyer & Söhne (Beyer & Mann). 80 S. 2,20 M.

Verfasser gibt mit seiner für Laien und Musikfreunde bestimmten Schrift einen leichtbekömmlichen Extrakt aus der allgemeinen Geschichte der Oper. Die gewissenhafte Darstellung führt von den Opernanfängen, deren Verständnis die Beigabe von Notenbeispielen erleichtert, zu den wichtigsten Meistern und Opernzentren Mitteleuropas und gipfelt in der Parallele Gluck-Wagner. Eine Zusammenstellung der Uraufführungen aus der jüngsten Gegenwart dürfte besonders willkommen sein.

Freilich sehen wir heute manches, namentlich seit den Forschungen des unvergeßlichen Hermann Abert, von einer anderen, neuen Seite, wie z. B. das Verhältnis von Dichter und Komponisten in der »Barockoper«. Der Dichter hatte sich ja vor dem Musiker zu beugen und bot diesem nur ein Gerippe; die Musik entstand also ohne Text, während die Worte den Arienmelodien unterlegt wurden. So nimmt es nicht wunder, wenn die Handlung Widersinniges und Minderwertiges bot, wenn Logik, psychologische und individuelle Charakteristik und eine Fortentwicklung der Charaktere fehlte. Gegenstand der Handlung bildeten meistens zwei unglückliche Liebespaare. Für den Verlauf der Oper waren bestimmte Szenentypen feststehend. So wurde die Oper zur Klischeeoper. Dasselbe gilt von der Musik. Die Komposition der Rezitative ließ man oft untergeordnete Musiker ausführen. Die Arien, die die musikalischen Höhepunkte brachten, auch wenn diese nicht mit denen des Dramas zusammenfielen, ragten wie Tempelsäulen empor und wurden so zum Symbol des damaligen Strebens ins Hohe, Weite, Ewige, wie es auch im Szenenbild zum Ausdruck kam. Nicht die Willkür der Primadonnen, sondern der Stil dieser Musikoper

schuf die Koloratur. Dieses Antiverismo gipfelte in der Stilisierung alles Affektlichen. Hier hätte vielleicht auch die Affektenlehre kurze Erwähnung finden können. Über die Kastratenkunst verbreitet das Rabich noch nicht zugänglich gewesene Werk von Haböck neues Licht.

Es sei gestattet, einmal an dieser Stelle auszusprechen, daß im allgemeinen bei der Opernforschung die musikalisch-formale Seite zu stark betont, dagegen die literarischen Fragen sowie die Probleme der Inszenierung und der Gesangskunst vernachlässigt werden. In dieser Richtung liegt wohl auch der Weg zu neuen Erkenntnissen. Weil die Oper durch das Zusammenwirken verschiedener Künste die jeweiligen kulturellen und geistigen Anschauungen widerspiegelt, gibt jedes Zeitalter auf die Frage »Was ist eine Oper« eine andere Antwort.

Berlin. Herbert Biehle.

Max Koch, Beethoven der Kämpfer. Gedenk- und Mahnrede bei der Beethoven-Feier der Breslauer Sängerschaft »Leopoldina« (Weim. C. C.). Langensalza, Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Pädagogisches Magazin, Heft 1146, 43 S. 1 M.

Der berühmte Literarhistoriker und verdienstvolle Wagner-Biograph gelangt zu seiner Problemstellung durch einen Vergleich zwischen den Beethoven-Jahrhundertfeiern 1870 und 1927. Jubelklang wie damals kann in diesem Jahre des Unheils, deutscher Ohnmacht und Zerrissenheit nur ganz gedämpft hervorbrechen. Um so stärker und reiner möge sich das Bekenntnis zu dem großen Meister losringen. Wir Deutsche wissen im nationalen Wettkampfe unsere künstlerischen Güter nicht genügend zur Geltung zu bringen. Dürfen wir doch hinsichtlich der Tonkunst ohne Selbstüberhebung ein »Deutschland über alles« anheben. So gilt Kochs flammende Mahnrede einer Würdigung des deutschen Menschen Beethoven, der hier im Rahmen der geistigen Strömungen seiner Zeit besonders eindringliche Schilderung erfährt. In Beethoven bewährt sich im höchsten Grade der Divan-Spruch, daß Mensch sein heiße: ein Kämpfer sein. Wenn jemals ein Künstler, so hat der in Taubheit höchste Werte schaffende, aus tiefinnerlichstem Pflichtbewußtsein in seinem fortgesetzten Ringen unter keinem Schicksalsschlage erlahmende Beethoven Anspruch darauf, uns Führer und Vorbild zu sein. — Kochs aus der Flut der jüngsten Jubiläumsschriften weit emporragende Veröffentlichung, deren prägnanter Stil einer glücklichen Synthese von hoher Wissenschaftlichkeit und echt schöpferischer Begeisterung zu danken ist, bietet auch dem Musikhistoriker durch ihre scharfe geistesgeschichtliche Beleuchtung der kritischen Stellungnahme zu Beethoven während des vergangenen Säkulums reiche Anregung.

Berlin. Herbert Biehle.

Hermann Stephani, Grundfragen des Musikhörens. Breitkopf & Haertel, Leipzig 1926. 55 S.

Die kleine Abhandlung sucht durch eine »Erörterung allererster Grundfragen des Hörens von Klängen als Musik« eine Klärung in der Stellungnahme gegenüber vielumstrittenen Problemen heutigen Musikschaffens, insbesondere gegenüber Atonalität und Vierteltonmusik herbeizuführen.

Allen denen, die »jenseits von Konsonanz und Dissonanz« auf Grund einer »mechanischen Rotation« von exakt festgelegten, starren Oktav-Bruchteilen, wie Oktav-24steln oder noch kleineren Tonwerten, eine Musik aufbauen wollen, macht Stephani den Vorwurf, daß sie blind an einer Grundtatsache alles seelischen Musik-

erlebens vorübergehen, nämlich an der Tatsache, daß wir Klänge nicht einfach hinnehmen, wie sie uns physikalisch geboten werden, sondern daß wir sie im Zusammenhange musikalischen Erlebens umformen, ja sie von vornherein gar nicht anders als »umgehört« auffassen. Stephani verweist in diesem Zusammenhange auf Ergebnisse früherer eigener Untersuchungen, die er bei vielen Versuchspersonen bestätigt fand: wir sind geneigt, überall dort, wo temperierte Intervalle erklingen (also bei der Orgel, dem Harmonium, dem Klavier usw.), diese Intervalle im Sinne polyphonen Zusammenhanges pythagoräisch aufzufassen, sie als pythagoräische zu »hören«, ebenso wie wir auf Streichinstrumenten und beim Gesang in aller Musik von mehr linearem Bewegungscharakter pythagoräische Intervalle bilden um der Energie ihres Ausdrucksgehaltes willen, — während wir umgekehrt bei homophoner, akkordbetonter Musik den naturreinen Klängen den Vorzug geben, wenigstens in Dur. Da rein physikalisch der naturreine Mollakkord kein tonal so selbständiges Gebilde ist wie der Durakkord, so bevorzugen wir in Moll auch für »Ruheakkorde« die pythagoräische Terz, welche die »abwärts gerichtete Bewegungsspannkraft des Moll besonders energisch zum Ausdruck bringt«.

In dieser »Elastizität der Tonauffassung« auf Grund des Durchlebens der inneren Spannungen und Beziehungen in der Musik, in dieser »Deutekraft unserer Tonphantasie« liegt nach Stephani das eigentliche Kennzeichen echt musikalischer Begabung. Es erscheint ihm ausgeschlossen, eine derartige Fähigkeit verkümmern zu lassen, die sich vermutlich erst im Laufe vieler Jahrhunderte durch den Kampf nordischer Musikanschauung mit ihren naturreinen Intervallen und der in pythagoräischen Intervallen übermittelten Kunstmusik des Südens ganz allmählich herausgebildet haben dürfte. Auf der Entwicklung gerade dieser Fähigkeit einer labilelastischen Tonauffassung beruht vielmehr nach Stephani die Zukunft unserer musikalischen Kunst. Daß sie übrigens bei Vierteltonmusik ebensogut wie bei temperierter Halbtonmusik in Erscheinung treten wird, daran besteht für Stephani kein Zweifel, auf Grund seines eigenen Erlebens beim Anhören von Vierteltonmusik.

Atonalismus als »absolutes Prinzip« lehnt Stephani ab, einen »relativen Atonalismus« hingegen will er gelten lassen. Er betont, daß im Kontrast zu harmonischer Musik leittonlose, übertonale oder relativ tonalitätsfreie Halbtonfolgen selbst auf weitere Strecken hin von ähnlich günstiger Wirkung sein möchten wie übertonale Ganztonfolgen und bezweifelt nicht, daß Viertel-, Sechstel- oder Achtel-Tonschritte einer melodischen Ausdrucksverfeinerung mit Erfolg dienstbar gemacht werden können. Eine »Atonalisten-Tonschrift« freilich, die etwa e und fes, fis und ges gleichsetzt, erscheint ihm als eine seelische Barbarei.

Die temperamentvollen Ausführungen Stephanis werden sicherlich bei den Freunden harmonischer Musik selbst dann noch viel Zustimmung finden, wenn sie seine außerordentlich hohe Wertschätzung der »Deutekraft unserer Tonphantasie« nicht teilen und daher auch seiner Behauptung nicht bedingungslos beipflichten können, »daß eine tiefere Musikbegabung sich gerade an der Fähigkeit erweise, verstimmte Klänge zu ertragen«, d. h. sie in die reinen Klänge »umzuhören«. — Für einen Anhänger des Atonalitätsprinzips dürften dagegen die Argumente Stephanis wenig Überzeugungskraft besitzen. Wer gewillt ist, auf Harmonie und Tonalität zu verzichten, wird auch ein langsames Verkümmern des »Umdeutungsvermögens unseres Tonwillens« leichten Herzens mit in den Kauf nehmen. Auch wird der Atonalist Stephani gegenüber stets die Ansicht vertreten, daß keineswegs eine auf eindeutig festgelegten Oktav-Bruchteilen aufgebaute Musik und ein Verzicht auf Tonalität mit Notwendigkeit eine rein intellektuelle Musikauffassung herbeiführen und damit beim Hörer den Verzicht auf ein »lebendiges Kräftespiel von Konflikt

und Schlichtung, von Bedrängnis und Erlösung«, kurz auf ein eigenes seelisches Miterleben bedingen.

Hamburg. Margarete Eberhardt.

Lee Edward Travis and Mildred G. Davis, The Relation between Faulty Speech and Lack of Certain Musical Talents. University of Jowa Studies in Psychology No. X. Ed. by C. E. Seashore, 1926. 11 S.

Flora Mercer Brennan, The Relation between Musical Capacity and Performance. University of Jowa Studies in Psychology No. IX. Ed. by C. E. Seashore, 1926. 49 S.

Die vorstehend genannten Arbeiten dürften dank ihrer Fragestellung über den engen Kreis der Experimentalpsychologen hinaus Interesse erregen. Bei beiden handelt es sich um einen Vorstoß in ein noch wenig erforschtes Gebiet; ist doch zurzeit Genaueres weder über gesetzmäßige Beziehungen zwischen fehlerhaftem Sprechen und dem Mangel an elementaren musikalischen Fähigkeiten, noch über die Korrelation zwischen den verschiedenen Komponenten musikalischer Begabung und den künstlerischen Qualitäten eigenen Musizierens bekannt. Durch systematisch angestellte und sorgfältig ausgeführte Untersuchungen suchten die Verfasser zunächst den Weg zu weiterer Forschung auf diesen Gebieten zu ebnen. Der Wert der Arbeiten beruht vor allem auf der zum Teil sehr eingehenden kritischen Diskussion der verwendeten Untersuchungsmethoden und der mit ihrer Hilfe erzielten vorläufigen Ergebnisse.

Ausgehend von der Tatsache, daß Psychologie und Neurologie einen engen Zusammenhang zwischen den motorischen Sprach- und Gehörzentren wahrscheinlich gemacht haben, stellten sich Travis und Davis die Frage, ob bei Menschen, die an leichteren Sprachstörungen leiden, nicht eine Verminderung oder eine Anormalität der Hörfähigkeit nachweisbar sei und suchten sie auf Grund besonderer Testprüfungen zu beantworten. Da Stimmbildner seit langem betonen, daß — um gut und korrekt sprechen zu können — ein Mensch fähig sein müsse, Töne nach Höhe und Intensität voneinander zu unterscheiden und Gehörtes gedächtnismäßig festzuhalten, so bedienten sich Travis und Davis bei ihren Untersuchungen dreier von Seashore zum Nachweise elementarer musikalischer Anlagen ausgearbeiteter Tests, welche die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen und Tonintensitäten und die Merkfähigkeit für eine zusammenhanglose Tonfolge messen. Durchgeführt wurden die Testprüfungen an zirka 500 in besonderer Sprachausbildung begriffenen Studenten. Eine erste Gruppe umfaßte die von den Lehrern als »außerordentlich befähigt« bezeichneten Sprecher, eine zweite die »durchschnittlich befähigten«, eine dritte alle diejenigen Studenten, die entweder wegen eines Aussprachefehlers oder gewisser Artikulationsschwächen, wegen falscher Atemführung, monotonen Stimmklanges oder ähnlichem sich einer besonderen Schulung im Sprechen unterziehen mußten, oder trotz nicht nachweisbaren Sprachdefektes doch nicht als ausreichend gute Sprecher angesehen wurden, um in die beiden anderen Gruppen eingeordnet zu werden.

Die Testprüfung ergab eine deutliche Begabungsdifferenz nur zwischen der ersten und der dritten Gruppe. Daß es sich hierbei aber tatsächlich um eine Differenz in bezug auf die untersuchten musikalischen Fähigkeiten, nicht etwa in bezug auf »Konzentrationsfähigkeit« oder »allgemeine Intelligenz« handelte, konnten Travis und Davis nachweisen; eine besondere Prüfung der beiden Gruppen mit Intelligenz-Tests ergab zwar ebenfalls eine Überlegenheit der ersten über die dritte Gruppe,

aber die Korrelation zwischen den Ergebnissen dieser Intelligenz-Tests und den Seashore-Tests war äußerst gering.

Die Bedeutung der untersuchten elementar-musikalischen Anlagen für die Sprachfunktion dürfte somit feststehen. Zur Aufdeckung speziellerer Beziehungen zwischen den verschiedenen Typen von Sprachdefekten und dem Fehlen ganz bestimmter musikalischer Fähigkeiten genügen die bisherigen Ergebnisse von Travis und Davis noch nicht, da die dritte Gruppe in sich zu wenig homogen war. Die Verfasser sind jedoch der Ansicht, daß weitere Gruppenuntersuchungen an Menschen mit jeweils ziemlich gleichartigen, möglichst rein funktionalen Sprachstörungen in wissenschaftlicher und praktischer Hinsicht Erfolg versprechen.

Auch die umfangreichen Untersuchungen von F. Mercer Brennan über die Beziehungen zwischen den einzelnen Komponenten musikalischer Begabung und den künstlerischen Qualitäten eigenen Musizierens tragen einen vorwiegend vorbereitenden Charakter. Als Versuchspersonen dienten 20 Musikschüler, die nicht nur in der musikalischen Ausbildung verschieden weit vorgeschritten waren, sondern auch als sehr ungleich befähigt galten. Sie wurden einerseits an Hand von 12 Tests in bezug auf motorische und rhythmische Fähigkeiten, in bezug auf elementar-musikalische Anlagen (wie Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen und Tonintensitäten, Konsonanz und Dissonanz) und in bezug auf Tongedächtnis und Tonvorstellungsvermögen geprüft, anderseits hatten sie ein freigewähltes Musikstück vorzuspielen, ein Stück, das sie gern spielten und mit dem sie durch lange Übung vertraut waren.

Eine Hauptschwierigkeit lag für F. Mercer Brennan darin, einen Weg ausfindig zu machen, der die notgedrungen rein subjektive Beurteilung der musikalischen Darbietungen der Prüflinge wenigstens so weit von Einseitigkeiten und Fehlern frei hielt, daß es berechtigt erschien, sie den objektiv gewonnenen Ergebnissen der Testprüfung gegenüberzustellen. Nach mehrfachen Vorversuchen wurde das folgende Verfahren gewählt:

Vier als künstlerisch befähigt anerkannte Berufsmusiker hatten auf Grund des vom Prüfling zweimal vorgetragenen Musikstückes sein Spiel in bezug auf Rhythmus, Dynamik, Tonqualität und Intensitätsschattierungen und in bezug auf die künstlerische Qualität der Gesamtdarbietung zu beurteilen und an Hand einer sechsstufigen Skala näher zu zensieren. Für eine Urteilsdifferenzierung war also genügend Spielraum geboten. Die in völliger Unabhängigkeit voneinander abgegebenen Urteile der Musiker stimmten trotzdem in 43 Prozent aller Fälle miteinander überein. Der Wert dieser Beurteilung durch Berufsmusiker wurde besonders deutlich beim Vergleich mit einer gleichzeitig durchgeführten Beurteilung durch Psychologen, die musikalisch wenig geschult waren. Ihre Urteile stimmten unter sich nur in 27 Prozent aller Fälle überein und wichen im übrigen von den Urteilen der Musiker in der Mehrzahl der Fälle vollständig ab. Eine besondere Nachprüfung ergab, daß die Psychologen weniger die eigentlich musikalischen Vorzüge des Spieles als die technische Fertigkeit des Spielers erfaßten. Nicht nur ihre Urteile über den künstlerischen Wert der Gesamtdarbietung oder der rhythmischen und dynamischen Vorzüge des Spieles, sondern auch die Urteile über Tonqualität und Klangschattierung erwiesen sich als beeinflußt durch ihr Urteil über die technische Brillanz des Spieles bei Läufen und Passagen. In Übereinstimmung hiermit zeigten die Urteile der Psychologen eine überraschend hohe Korrelation mit den Ergebnissen der Testprüfungen für motorische Fähigkeiten, auch die Korrelation zum Rhythmus-Test trat noch deutlich hervor, während sie bei den verschiedenen Tests für elementar-musikalische Fähigkeiten und für Tongedächtnis und Tonvorstellungsvermögen außerordentlich gering oder

gar negativ war. Im Unterschiede zu diesen Ergebnissen zeigten die Urteile der Musiker eine befriedigende Korrelation mit den Ergebnissen der Testprüfung auch auf anderen als den rein motorisch-rhythmischen Gebieten.

Da die Untersuchungen bisher nur an 20 Schülern durchgeführt wurden (von denen 16 Klavier und 4 Geige spielten), so müssen — wie F. Mercer Brennan betont — die Ergebnisse über eine besonders hohe Korrelation zwischen einzelnen der verwendeten Tests und den verschiedenen künstlerischen Qualitäten der Musikdarbietung wohl als vorläufige angesehen werden, die nur für den Fachmann von Interesse sind. Erwähnt sei, daß die Korrelation zwischen den komplexere Fähigkeiten messenden Tests (Tongedächtnis, Rhythmus) im ganzen höher war als bei elementareren (Tonhöhe, Intensität). Der Einfluß vorausgegangener musikalischer Ausbildung trat bei der Beurteilung des Prüflings auf Grund seines eigenen Spieles weit stärker hervor als bei den Ergebnissen der Testprüfung. Bei den Geigern z. B. schien die Reinheit des gespielten Tones in höherem Maße von der Ausbildung der motorisch-technischen Fähigkeiten des Prüflings abzuhängen als von seiner durch die Testprüfung ermittelten Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen.

Hamburg.

Margarete Eberhardt.

---

v. Allesch, G. J., Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. Berlin 1925, G. Springer. 157 S.

v. Allesch unternimmt den dankenswerten Versuch, das Experiment mit dem ästhetischen Elementarwert »Farbe« aus den unfruchtbaren Niederungen der quantitativen Ermittlung unkontrollierbarer »Vorzugswerte« zur eingehenden qualitativen Analyse der ästhetischen »Erscheinungsweise« der Farben zu erheben. Er geht von dem umfassenden negativen Nachweis aus, daß es solche feste Vorzugswerte für die einzelnen Farben nicht gibt und eine »Reihenfolge der Wohlgefälligkeit der Farben« bei der Eigentümlichkeit der ästhetischen Farbenauffassung nicht geben kann. Denn nicht etwa nur die Wohlgefälligkeit, sondern schon die Feststellung des Farbtons selbst (bei gleichbleibendem physikalischen Reiz) unterliegt im ästhetischen Erleben der Farbe — im Gegensatz zu deren wissenschaftlicher Einordnung in ein System — den auffälligsten Schwankungen. Die Farbe wird als ästhetisches Gebilde in einer bestimmten inneren Richtung gesehen, die, vom seelisch-geistigen Verhalten des Beschauers mit abhängig, deren Quale erst eigentlich bestimmt. Diese geistige Intention des Beschauers und dies »farbige Gerichtetsein der Erscheinung«, das Auszeichnende der ästhetischen Farbenanschauung, tritt erst in der Weise des Ausdrucks deutlicher zutage; es schließt die Ausgestaltung der Farbe ins Bedeutungsvolle in sich ein.

Die verschiedenen Gruppen solcher »Intentionen« oder »Erscheinungsweisen«, die Verfasser in feiner, durch reiche wie ästhetisch wertvolle Protokolle belebter Analyse aufzeigt, stehen in überraschender Übereinstimmung mit den Ausdrucksaspekten, die Referent in experimenteller Analyse des musikalischen Elementarausdrucks als letzte Kategorien aufgefunden hat: Fundamentale Bewegungsinhalte, Sinnes- und Stimmungscharaktere, Momentanstimmungen und Dauercharaktere, Tätigkeiten und Situationsbilder, Kundgaben von Seelischem (»Äußerungen« S. 64) »Sphären«-gehalte werden ganz ebenso in Farben und Farbenpaaren als Ausdruck erlebt wie in elementaren Tonmotiven, wozu »Formalintentionen« und Gefühlsreaktionen des Beschauers stützend und modifizierend treten. Hier wie dort ist das Erleben im komplizierteren Gebilde (Farben-, Tonkombination) prinzipiell dasselbe, wie im Element, und auch der Aufbau des Erlebnisses vollzieht sich bei Farben und Tönen

in gleicher Weise: Wo eine einheitliche Deutung sich ausbildet, bestimmt ein Haupteindruck Richtung und Ordnung der aufsteigenden Intentionen, so daß eine einheitliche bedeutsame Gestalt als Erlebnisinhalt entsteht.

Den individuellen Anteil des Beschauers am Farberlebnis sieht v. Allesch quantitativ schon roh durch die »Zahl der Intentionen« charakterisiert, welche die einzelnen Typen im Durchschnitt einer Versuchsreihe aufbringen. Deutlich hebt sich z. B. zahlenmäßig von einem extrem objektiven, betont erlebnisarmen Typus, durch fließende Übergänge verbunden, der extrem subjektive erlebnisreiche, anschauungsfrohe Typus ab. Doch begnügt sich Verfasser nur mit kurzen Andeutungen.

Das weit schwierigere Problem, den »objektiven« Anteil des physikalischen Reizes an der Deutung zu bestimmen, hält Verfasser bei der Fülle mitwirkender Momente auch in allgemeinen Zügen nicht für exakt lösbar. Die Korrelationen zwischen Farbintention und physikalischem Reiz ergeben nur für ganz wenige Intentionen (so z. B. »trübe«) einigermaßen feste Zuordnungen, für alle eigentlichen Ausdrucksdeutungen hingegen überraschend große und besonders vom Farbton fast unabhängige Streuungen (vgl. hierzu die weitgehende Unabhängigkeit der Motivdeutung von der Tonqualität). Doch immer läßt sich zeigen, daß die besondere Gestalterfassung des Reizes, die für denselben Reiz sehr verschieden sein und zu einander widersprechenden Intentionen führen kann, die unmittelbare »objektive« Grundlage jeder Deutung darstellt. Ob Helligkeit oder Intensität, ob die »Verhüllung« der Farbe oder der Farbton den Gesamteindruck wesentlich bestimmen, ob der Farbhintergrund (Schirm) miterfaßt, von welchem »Niveau« aus die Farbe gesehen wird, — all diese Momente des Gestaltaufbaues bedingen entscheidend die Mannigfaltigkeit, aber auch oft die überraschende Verwandtschaft der individuellen ästhetischen Farbenerlebnisse, wiederum in vollkommener Parallele zum elementaren musikalischen Ausdruckserlebnis.

Im ganzen erscheinen diese vielfach skizzenhaft gegebenen Ausführungen weniger befriedigend als die feinsinnige und grundlegende Analyse der verschiedenen Erscheinungsweisen selbst. Sie hätten eine systematischere Ordnung vertragen, wenn auch zu betonen ist, daß der Zusammenhang zwischen Reiz und Intention im ästhetischen Farbenerlebnis viel komplizierter gelagert ist als im Tonerleben. Dies zeigen zumal die Spezialversuche über den »ungeheuren« Einfluß der Schirmwirkung wie die an sich interessanten Darlegungen über Farbenniveau und Farbengefälle. Methodisch wäre vielleicht einzuwenden, daß sowohl die Instruktion auf Farbbenennung wie die weitgehende Heranziehung von Versuchsreihen mit Farbenvergleich die Bildung solcher Niveaus bei den Versuchspersonen von vornherein begünstigten. Auf die sehr sorgsam durchdachte Methodik der Reizdarbietung selbst kann hier nicht eingegangen werden. Die Arbeit stellt auch nach dieser Hinsicht das Beste dar, was bisher über den Gegenstand geschrieben wurde.

München.

Kurt Huber.

Max Dvořák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit 68 Tafeln. 1.—3. Tausend. München, Verlag R. Piper & Co., 1925.

Es muß fast als ein typisches Schicksal gelten, daß die methodisch bedeutsamsten Werke der Kunstgeschichte unzugänglich bleiben und deshalb unbekannt oder bald vergessen in ihrem Dornröschenschlaf verharren; gerade die Wiener Schule ist davon außerordentlich betroffen und die Hauptwerke von Wickhoff und Riegl sind auch in Fachkreisen wenig beachtet worden. Nur so ist es zu erklären, daß die Kunstgeschichte eine Synthese ihrer hervorragenden Einzelforschungen auf

der einen Seite und anderseits der entwickelten ästhetischen Systematik bisher nicht verwirklicht und so den Anschluß an die Problematik der Geisteswissenschaften überhaupt eigentlich nicht vollzogen hat. Und gerade sie könnte auch für jene in ihrer derzeitigen Neustrukturierung Hervorragendes beitragen. Umso mehr ist es zu begrüßen, daß das Hauptwerk der früheren Epoche Max Dvořáks, der das Erbe Riegls angetreten hat, in einer würdigen und schönen Ausgabe mit reichem Bilderschatz (und hervorragenden Detailausschnitten) vom Verlage Piper uns sozusagen neu geschenkt wird; denn es gab nicht viele, die zu dem Buche fanden, solange es nur im Kunsthistorischen Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Jahrgang 1903, Band II auf vergilbten Seiten und an entlegener Stelle abgedruckt war. Und es ist wahr, das Buch geht uns heute mehr an als die Kunstforscher vor 22 Jahren: inzwischen sind nämlich die methodischen Fragen weit mehr in den Vordergrund gerückt und unter der Marke: Krise des Historismus in aller Munde. Die methodischen Fragen sind es, die dem Buche seine Bedeutung verleihen, während die Entscheidung des Sachverhaltes, an dem sie entwickelt sind, wie sich Hubert und Jan van Eyck in die Bilder des Genter Altares aufteilen, nur die allerengste Zunft von Fachleuten angeht.

In den Rieglschen Gedankenkreis muß das Buch eingestellt werden, das wurde schon gesagt. Dieser hat die Idee eines stetigen im Formalen sich darstellenden Entwicklungszusammenhanges der antik-abendländischen Kunst konzipiert, hat damit die Vorstellung einer sich abschließenden Autonomie der Epochen Altertum, Mittelalter, Neuzeit zerstört und die klaffende Lücke zwischen Altertum und Mittelalter, die man bis dahin annahm, überbrückt, indem er ein konsequentes und allmähliches Abwandeln der antiken Formen aufwies. Die andere »Bruchstelle«, zwischen Mittelalter und Neuzeit, beseitigt Dvořák durch diese Untersuchungen, die den stilistischen »Ort« der Kunst der Brüder van Eyck zu bestimmen suchen und sie, ohne dadurch ihren individuell-schöpferischen Wert in Frage zu stellen, in die Linie der vorangehenden spätmittelalterlichen Entwicklung einstellen. Dieser Zug kann in der französischen und weiterhin der italienischen Malerei um mehr als ein Jahrhundert zurückverfolgt werden bis zu einem Punkt, wohin die Antike in der Darstellung des Bildraums gekommen ist, der hier nach so langer Pause an der gleichen Stelle wieder aufgenommen wird. Mithin gibt es eine einheitliche und zielbewußte Logik im Aufbau der formalen Struktur der bildenden Kunst in der hellenisch-abendländischen Welt! Ein eminent humanistischer Gedanke, wie man sieht.

Eine Vorstellung, die den scheinbar gesetzlos und aus subjektivem Erleben allerorten hervorschießenden Formenschatz in einer Perspektive zu umklammern vermag und um die »Anarchie der Werte« noch herumkommt. — Dennoch dürfen wir nicht verschweigen, daß für Dvořák selber diese Position in späterer Zeit nicht mehr zu halten war und daß er, durch einen Wechsel seiner Gesinnung der Kunst gegenüber überhaupt, die schönsten Ergebnisse dieser Arbeit wieder in Frage stellte. Denn war es ihm im Jahre 1903 noch eine Selbstverständlichkeit, daß »eine Entwicklung der formalen Darstellungsprobleme als eigentliches und wichtigstes Substrat der Geschichte der Kunst« anzusehen sei, so hielt er 15 Jahre später (auf dem Standpunkt, den der vorher ebenfalls bei Piper erschienene Band kleiner Aufsätze »Kunstgeschichte und Geistesgeschichte« vertritt) dafür, daß die Gesinnung und Welteinstellung das Entscheidende der Entwicklung wäre; dieses springt von Epoche zu Epoche um, und es ist nicht anzugeben ob und inwieweit darin eine Ordnung und innere Konsequenz, überhaupt ein durchgängig einheitliches Prinzip waltet. Für unseren Fall ist da dann, von diesem neuen antihumanistischen Standpunkt aus, zu sagen, daß das Unterschiedliche zwischen spätmittelalterlichem Idealismus und

Eyckschem Naturalismus stärker spricht als das Verbindende des Zusammenhangs im Formalen. Dvořák ist damit der Krise des Historismus, gegen die er sich tapfer und entschieden gewehrt hatte, denn doch erlegen. Das Zeugnis des noch Siegreichen und unter nicht unguter Fahne Vordringenden muß uns in der gegenwärtigen wissenschaftlichen Situation Zuversicht und Einsicht gewähren und deshalb doppelt erfreulich aufgenommen werden.

Hamburg. Klaus Berger.

Curt Glaser, Die ostasiatische Plastik. Berlin 1925. Die Kunst des Ostens, herausgegeb. von William Cohn. Bd. XI. 100 S. mit 172 Tafeln u. 15 Textabbildungen. gr. 8°.

Es ist der erste Versuch einer stilgeschichtlichen Darstellung der Bildnerei Ostasiens, den Glaser hier auf Grund einer vortrefflichen Auswahl meist ausgezeichnet abgebildeter Denkmäler unternimmt. Die Zusammenfassung der chinesischen und japanischen Plastik in abwechselnder Betrachtung der gleichen Zeitläufe erweist sich durch den überwiegend parallelen Entwicklungszusammenhang als innerlich vollberechtigt. Glaser weiß daraus bei aller Vorsicht mit feinem Verständnis Rückschlüsse zu ziehen, die besonders die Lücken der Entwicklung in China, wo uns auf weiten Strecken die Denkmäler fast gänzlich fehlen, durch das Gegenbild der japanischen Kunst auszufüllen. In der Tat herrscht in diesem ganzen Kunstkreise ungeachtet der territorialen Sonderung eine noch engere Übereinstimmung, als wir sie in der abendländischen Kunstentwicklung vor allem für die gotische Stilbildung zwischen den einzelnen europäischen Ländern wahrnehmen. Eine ausführlichere Wiedergabe der wesentlichen Ergebnisse an dieser Stelle darf die Untersuchung aber schon darum beanspruchen, weil sie auch vom kunsttheoretischen Gesichtspunkt recht lehrreich sind, nicht nur für die allgemeine Einschätzung des plastischen Gestaltungsvermögens der Ostasiaten im Vergleich mit dem abendländischen, sondern auch für die gesetzmäßigen Beziehungen, die sich innerhalb der Gestaltungsvorgänge selbst auf ostasiatischem Boden beobachten lassen. Wenn ich in der Beurteilung einzelner Tatbestände zu einer etwas abweichenden Auffassung komme, so liegt der Grund eben darin, daß sie von solchen Voraussetzungen aus auch eine andere Erklärung zulassen und nahelegen. Während nämlich der Verfasser, wie die Kunstforschung überhaupt, fast nur mit der fortschreitenden Entfaltung der Darstellungsformen rechnet, scheint mir, um es kurz vorweg zu sagen, auch ihre Rückbildung in den Anfängen der ostasiatischen Bildnerei eine sehr wirksame Rolle zu spielen.

Von grundlegender Bedeutung für die vergleichende Kunstwissenschaft ist zunächst die kaum zu bestreitende Tatsache des bodenständigen Ursprungs der altchinesischen Kunst. So wenig sich die ornamental stilisierten Tiergestalten der Bronzegefäße aus der noch sagenhaften Vorzeit von der vorder- oder zentralasiatischen Zierkunst ableiten lassen — eher wird man meines Erachtens vielleicht eine gemeinsame Wurzel mit den ältesten sibirischen und skythischen Schmuckformen vermuten dürfen —, können wir irgendwo Vorbilder der sepulkralen Tierkolosse der Hanzeit (206 vor bis 221 n. Chr.) nachweisen. Diese nur noch durch wenige Denkmäler bezeugte Steinplastik der Gräber verrät bei aller kubischen Vereinfachung schon ein unverkennbares Streben zur Naturähnlichkeit. Sie beruht auf durchaus einheitlicher Anschauungsweise mit der reichlicher belegten Reliefbildnerei der Grabsteine. Diese nimmt sichtlich ihren Ausgang von einer ebenso geschlossenen, etwas vertieften Silhouettenzeichnung, die dann in ein schwaches, innen fast nur graviertes Flachrelief erhoben wird. Sie kennt schon das Wellenband sowohl als Ornament

wie auch als das typisch chinesische Wolkengebilde. Sie schaltet bereits frei mit der Menschengestalt in allen drei Uransichten, von denen die gemischte noch häufig vorkommt, und wandelt sie in lebhaften Bewegungsstellungen ab. Die letzteren und die kaftanartige weitärmelige Landestracht entsprechen einzelnen Tonfigürchen der Grabbeigaben größtenteils wohl etwas späterer Entstehung, in deren Pallelfalten noch das lineare Schema der Reliefgestalten nachklingt.

Mit dem Buddhismus, der erst seit dem 4. Jahrhundert in China festen Fuß faßt, wird dessen vielgestaltige Götterschar in ihrem feststehenden Formenkanon aufgenommen. Die griechische Gewandstatue war in Indien längst in Rassentypus und -kostüm übersetzt und gemäß ihrer sinnbildlichen Verwendung in ihren Grundstellungen, Gebärden und im Gesichtsausdruck umgebildet worden. Der Kult läßt in alledem keine Änderung zu. So besteht nach Glaser die Entwicklung auf chinesischem Boden nur in der zunehmenden Verhüllung der Gestalt —, weil eben ihr struktiver Aufbau unverstanden bleibt, — und einer fortschreitenden dekorativen Gliederung und Bereicherung der Schichtung des Gewandes, die sich an den Haupttypen vor allem in den Felsgrotten von Jün-Kang und Lung-Mēn, den Hauptstätten der frühen und der späteren Wei-Zeit (386—549 n. Chr.), chronologisch verfolgen läßt. Das aber wird man nicht anders denn als eine Rückbildung ins blockhaft Kubische auffassen können, zumal die Faltengebung im Anfange teils linear, teils scharfkantig gehalten ist, mögen die Vorbilder schon indische Hochreliefgruppen oder zum Teil auch Rundfiguren des mit gekreuzten Beinen oder in der typischen Schneiderstellung am Boden sitzenden Maitreya, Buddha und der Bodhisatvas gewesen sein. Erscheinen doch selbst die seltenen rundplastischen Denkmäler dieser Zeit (z. B. der Samml. Vignier und des Museums von Boston) der gleichen Zusammenpressung im Unterkörper unterworfen. Die stehenden Gestalten erstarren vollends im Hochrelief der Felsgrotten von Jün-Kang in frontalsymmetrischer breiter Standweise. Daneben lebt aber, wie Glaser treffend erkennt, der alte Flachreliefstil, in dem ihre Füße auswärts ausgerichtet werden, fort. Das bestätigt, daß diese gesamte Stilbildung sich unter der Rückwirkung der altgewohnten Anschauungsweise vollzieht. Dafür zeugt auch, daß auf einem in Tokio erhaltenen taoistischen Votivrelief sowohl der symmetrischen Sitzfigur wie der Genien nach die schematische Parallelfältelung aufweisen. Auf der späteren Stilstufe in Lung-Mēn nimmt das Gewand eine weichere stoffliche Faltenbildung innerhalb des strengen dekorativen Schemas an. Darin haben wir wohl mit Glaser den Einfluß einer volkstümlichen freieren Kunstübung auf die hieratischen Typen zu erkennen, deren Erzeugnisse jene Tonstatuetten der Gräber sind. Zeigen diese auch stärkere Bewegung, so verläuft dieselbe freilich doch durchaus noch in der Ebene der frontalen Hauptansicht, also nach dem Gesetz des Reliefstils. Daß auch die Zeichnung gleichzeitig zu freierer Gestaltung fortschreitet, bezeugen bildartige Darstellungen aus dem Hofleben in Flachrelief mit ihren fließenden Faltenzügen.

An der Erweichung und sogar an der freieren Lagerung der Faltenmassen haben auch ein paar Bronzestatuetten teil, die uns als Höchstleistungen allein eine Vorstellung von den in der Buddhistenverfolgung des Jahres 845 vernichteten Kultstatuen der Frühzeit vermitteln können. Dazu kommen zwei in Japan und Korea erhaltene, trotz der Verschiedenheit des Materials (Bronze und Holz) fast völlig übereinstimmende Statuen des sitzenden Maitreya von beinahe indischer Zartheit der Körperformen. Zweifelhaft erscheint mir hingegen, ob wir in den übrigen geheiligten Götterbildern der Suiko-Zeit (550—650) in Japan wirklich ziemlich getreue Abbilder der chinesischen Freiplastik erblicken dürfen. Wieder greift hier augenscheinlich eine gewisse Rückbildung Platz, die sich sowohl in der stärkeren Ver-

flachung der Gestalt, z. B. der beiden hölzernen Kwannonstatuen im Kondo und im Jumedono des Horiuji, als auch in dem trocknen Schematismus ihres symmetrischen Faltenornaments geltend macht und in den Himmelskönigen des erstgenannten Tempels den Gipfel formenstarrer Frontalität erreicht. Man wird in alledem die Nachwirkung einer einheimischen primitiven Holzschnitzerei vermuten dürfen, von der wir freilich kaum noch sichere Kunde haben, während Glaser nur geneigt ist, an eine längere Fortdauer der archaischen Stilstufe von Jün-Kang in Japan bis ins 7. Jahrhundert zu glauben.

Allein die Bronzetrinität des Kondo aus dem Jahre 623 spiegelt doch unverkennbar das reichere ornamentale Linienspiel und die stoffliche Schichtung des Gewandes der Buddhagestalten von Lung-Mēn. Gemeinsam ist ihr mit den oben erwähnten Holzfiguren auch die derbere Gesichtsbildung, deren Mimik in ihnen bald eine grimassierende Verzerrung, bald eine Abschwächung erfährt, den sitzenden Maitreya ausgenommen, den ich umsomehr als indochinesisches Erzeugnis an den Anfang und nicht mit dem Verfasser an das Ende der (rückläufigen) Entwicklung stellen möchte. Gekennzeichnet wird dieses vielmehr durch die beiden Bodhisatvagestalten des Horiuji, die trotz erstmaliger Anwendung der reizvollen chinesischen Lacktechnik in der starren Haltung und leblosen Faltenzeichnung den beiden Kwannonstatuen nächstverwandt erscheinen und von dem nachgebildeten Idealtypus nur ein feineres Mienenspiel bewahren.

Die frühe Tang-Zeit (600—800 n. Chr.) in China steht nicht mehr im Zeichen der Rückbildung. Sie bietet vielmehr das Schauspiel der gegenseitigen Durchdringung der unter den Wei-Dynastien sich schon kräftig regenden naturalistischen Volkskunst und neuer fremder Kunsteinflüsse. Die Tierplastik verrät sowohl in den Steinfiguren wie in den Grabbeigaben eine unverkennbare Annäherung an sassanidische Stilisierung der Einzelformen und eine zunehmende Durchsetzung mit ornamentalen Motiven. Aus dem gleichen Kunstkreise scheint die Weinranke entlehnt zu sein, die alsbald zum Schnörkelornament fortgebildet wird. Vor allem aber strömen der buddhistischen Kunst auf noch unbekanntem Wege (vielleicht über Turfan?) neue graeco-indische Vorbilder zu, die nunmehr mit gereiftem Verständnis aufgenommen werden. Zeigen doch die weiblichen Gestalten der sepulkralen Plastik bereits eine stärkere Beweglichkeit in der Abwandlung der Standweise und eine fließende Faltenbildung ganz entsprechend der freien Auffassung der letzteren in der gleichzeitigen Tuschzeichnung. So bewahren denn auch die hieratischen Typen ihre Biegsamkeit und schwanke Haltung und den stofflichen Faltenzug. Die Köpfe aber werden dem Rassenideal angeglichen, das wir aus den Tonstatuetten der Gräber in seiner vollen Reinheit erkennen. Dieser klassische Stil der Tang-Zeit ist wieder am besten in einzelnen nach Japan verschlagenen Steinreliefs oder verstreuten Freifiguren (im Louvre und Philadelphia) vertreten, aber auch noch in den jüngsten Steinreliefs von Lung-Mēn belegt, wenngleich in einer gewissen Vergröberung, sowie in koreanischen Flachreliefs, die sogar die Dreiviertelwendung von Göttergestalten und Lohans — offenbar aus der Malerei — übernehmen (nicht etwa von der Rundplastik ableiten).

Das japanische Spiegelbild dieser Entwicklung in der Hakuho- (650—700 n. Chr.) und Tempyo-Zeit (700—800 n. Chr.) weist bei aller Übereinstimmung wiederum deutliche Züge einer in der letzteren immer kräftiger hervortretenden Eigenart auf. Den durchgebildeten dekorativen Linienstil vertreten noch um 700 n. Chr. mehrere vollendete Bronzestatuen, an ihrer Spitze die Trinität des Jakuschiji und die etwas jüngere des Horiuji, vereinigen ihn aber mit einer vollsaftigeren Gesichts- und Gliederbildung, weniger schlanken Proportionen und der herkömmlichen starren Haltung zumal der Nebengestalten der letzteren, wie sie vollends der ältere stehende

Jakuschi des Shinjakuschiji in Jamoto und sogar noch die sechsarmige Kwannon des Todaiji bewahren. Doch wird auch die leicht geschwungene Haltung der indochinesischen Vorbilder schon in der Relieftrinität des 7. Jahrhunderts im Horiuji und sogar in den Freifiguren des Nikko und Gakko der oben erwähnten des Jakuschiji nachgebildet. Während der Tempyo-Zeit setzt sich bei engstem Anschluß an die chinesische Kultur in der japanischen Plastik der Naturalismus immer entschiedener durch. Er gefällt sich einmal in der mannigfaltigen Abwandlung der bewegten Grundstellung des grotesken Typus der Weltenhüter, dessen Entstehung aus China sowohl durch glasierte Grabstatuetten wie durch ein Felsrelief in Lung-Mēn gesichert ist, und des grimassierenden Ausdrucks ihrer zähnefletschenden und grimmig blickenden Köpfe. Er kleidet nicht nur die Begleitgestalten der Gottheiten, wie z. B. die Buddhajünger Bonten und Taishaku zu Seiten der oben erwähnten Kwannon des Todaiji, sondern sogar den hockenden Juima des Hokkeji in die weitärmelige Volkstracht und legt sie in solchen Lackskulpturen in natürliche Falten oder bildet in stehenden Buddhaschülern geradezu die Erscheinung predigender Mönche nach. Anderseits stellt er meditierende heilige Mönche, z. B. Kauschin im Tschodaiji und Gjoschin im Horiuji in der Schneiderstellung dar und kennzeichnet sie durch Porträtköpfe und die reiche Verhüllung im Unterschiede von dem ebenso dasitzenden Sakjamuni oder Vairocana, deren Gewandung den gleichen weichen Stoffcharakter annimmt und nunmehr schon eine völlig verstandene struktive Lagerung der durchgebildeten Glieder durchblicken oder gar hervortreten läßt. Ja, in dieser Technik gewinnen auch die hieratischen Standbilder, wie z. B. der Gigeiten des Akischinodera, durch asymmetrische Verschiebung der Füße und schwache Andeutung von Standbein und Spielbein unter dem glatt herabfließenden Gewande den Schein freierer Beweglichkeit. Doch lebt daneben auch der strengere Stil der Tangkunst in den geheiligten Typen eines Maitreya im Koriuji und anderes mehr fort, sowie das reiche ornamentale Linienspiel in den Gewändern dekorativer Reliefgestalten und im Geflecht der chinesischen Schnörkelranke. Die Absonderung der späten Tangkunst (800—900 n. Chr.) dient wohl vor allem der Durchführung der vergleichenden chronologischen Betrachtung, wenn sie auch einer gewissen inneren Berechtigung nicht entbehrt. Es handelt sich dabei in China offenbar um die letzte Stilphase der vorhergehenden Entwicklung, die durch eine unter der Anregung indischer theologischer Spekulation hervorgerufene archaisierende Richtung gekennzeichnet ist. An ihr Hauptdenkmal, die Gruppe der fünf reitenden Bodhisatvas des Togi in Kyoto, schließen sich mehrere andere sichtlich von der Bronzeplastik abhängige Holzschnitzereien an, an denen die Faltengebung einem manierierten strengen Parallelismus unterworfen wird. Die japanische Kunst der entsprechenden Jogan-Zeit läßt bereits eine größere Widerstandsfähigkeit gegen den chinesischen Einfluß erkennen, indem die Gewandbehandlung auch in der Nachahmung der ornamentalen Anordnung bei den Kultbildern der neuen tantrischen Sekten noch eine lebendige Stofflichkeit bewahrt. Bei anderen Bildwerken, zumal den Shinto-Gottheiten, behält sogar der porträthafte Naturalismus der Köpfe seine Wirkung. Erst in der Folgezeit der Fugiwaradynastien (900—1200 n. Chr.) entsteht auch in Japan ein Idealstil, der, getragen von der volkstümlichen Jodosekte, die buddhistischen Götterbilder ihrer individuellen Züge mehr und mehr beraubt und sogar auf die Bildnisstatue übergreift. Allein neben dieser von Jocho begründeten Schule der neuen Hauptstadt Kyoto lebt in Nara die ältere naturalistische Richtung fort, die das japanische weibliche Schönheitsideal auf den Bodhisatvatypus überträgt. So spiegelt diese ganze Entwicklung in überaus lehrreicher Weise eine zwischen dem religiösen Vorstellungsleben und der rassenhaften Naturanschauung bestehende

Spannung. Sie spielt sich ohne weitere Beeinflussung von außen ab, da die Kulturverbindung mit China sich während der Fugiwara-Zeit fast völlig löst.

Inzwischen vollzieht sich im Reich der Mitte ein fast unbegreiflich erscheinender Umschwung. Wir erleben gegen Ausgang der Sungdynastie (960—1278 n. Chr.) im 12.—13. Jahrhundert ganz wie im Abendlande den ersten starken Durchbruch des Wirklichkeitssinnes in der hohen Kunst der Tempelskulptur. Die überkommenen Grundstellungen werden zwar beibehalten, aber struktiv durchgebildet und sogar freier abgewandelt (das eine Bein der sitzenden Kwanjin wird hochgestellt). Das Gewand legt sich in Nachbildung seiner natürlichen Stofflichkeit über die sich darin abzeichnenden Glieder. Die Köpfe nehmen wenigstens bei menschlichen Nebengestalten wie den Lohans des Metropolitan-Museum individuelle Züge und lebendigeren Ausdruck an, ebenso die Gebärden. Die buddhistischen Gottheiten erfahren nunmehr auch eine entsprechende, wenngleich maßvollere Vermenschlichung. Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß in dieser Bewegung die zuvor nur in den Grabstatuetten sich auswirkende Volkskunst, wie in der Tuschmalerei, die Führung gewonnen hat, zumal die Tonplastik großen Maßstabes als ihre eigentliche Trägerin erscheint. Das Zeitalter der Mingdynastie (1378—1628) scheint diesen Errungenschaften nichts Wesentliches hinzugefügt, sie aber nach der mongolischen Zwischenherrschaft der Jüan neben den klassischen Formen weitergeführt zu haben.

In Japan erfährt die Überlieferung der Schule von Nara schon gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts eine durch neue chinesische Vorbilder gesteigerte Belebung, der in der Kamakura-Zeit (1200—1350 n. Chr.) eine durch das halbe folgende andauernde Blüte folgt. In den Arbeiten Kokeis und seiner Söhne und Schüler Kwaikei und Unkei erreicht nicht nur der Naturalismus der Porträtköpfe seinen Höhepunkt, sondern wird auch die freiere Gliederlage eingeführt und sogar die aufrechte Haltung der Mönchsgestalt bewegter. Daß chinesischer Einfluß diese Entwicklung ausgelöst hat, wird man schon im Hinblick auf eine gleichzeitige Einwirkung Chinas in der Malerei anerkennen müssen. Träger dieser Strömung sind die Zēnsekten als Gegner der tantrischen Lehre. Und doch prägt sich wieder die japanische Eigenart in der Holzplastik unverkennbar aus, zumal an den bis in die Einzelformen durchgebildeten Halbakten der Tempelwächter (Nio). Einer maßvollen Naturalisierung wird auch der neue Idealtypus des Jizo und der herkömmliche der Kwannon durch Jokei unterworfen. In der profanen Bildnisskulptur aber gewinnt die Wiedergabe der individuellen Erscheinung eine Wirklichkeitsnähe, wie sie das italienische Quattrocento auszeichnet, und erhält sich in großzügigerer Formengebung bis tief in die Ashikaga-Zeit (1350—1600).

Überschaut man die Gesamtentwicklung in Glasers Darstellung, so treten die schöpferischen Kräfte, aber auch die Schwächen der ostasiatischen Plastik klar hervor. Ihre Formgestaltung bleibt eine vorwiegend kubische und optische mit starkem dekorativem Zug in der Gewandbehandlung. Der struktive Gestaltungsdrang kommt über eine freiere Abwandlung der aus Indien entlehnten Grundstellungen nicht weit hinaus und erreicht keine selbständige Entfaltung wie in der Antike oder im westeuropäischen Kunstkreise, — außer in der spielerischen Kleinplastik der Netsuke. Die Reliefgestaltung verebbt vollends in der Zierkunst.

Berlin. O. Wulff.

F. Klopfer, Von der Seele der Baukunst. Wege zur Bildung. Bd. 4. Dünnhaupt Verl., Dessau. 150 S.

In einem kurzen Abriß soll das Wesen der Baukunst von der Ägyptens bis zu der der Neuzeit gedeutet werden. Nach der vorausgeschickten Definition der Bau-



kunst liegt ihre »Seele« in den »ethischen Momenten« jeder Kultur und den »Gesetzen des Raumes, der Schönheit und des Stoffes« beschlossen. Jeder Abschnitt über einen Baustil beginnt deshalb mit der Deutung des Wesentlichen der zugrunde liegenden Kultur (als »Kulturtemperament« bezeichnet); darauf folgt der Nachweis, wie dieses Kulturtemperament in der entsprechenden Baukunst Ausdruck gefunden hat (»Das cholerisch-immanente Kulturtemperament — Ägypten — der Tiefenraum«, »das melancholisch-transzendente Kulturtemperament — der Hochraum — das gotisch-faustische Mittelalter«). Um die Kulturen in »ihrem geheimsten Innern« und in ihrer inneren Verwandtschaft zu erkennen, wählt Klopfer seinen Standpunkt so weit über den Bauwerken selbst, daß diese nur noch in unbestimmten Umrissen erscheinen. Das läßt vielleicht das Überraschende mancher Interpretationen und Verwandtschaftsnachweise verstehen, wie in der Wendung: »Die romanische Baukunst zeigt in ihren Rundportalen zunächst zwar das phlegmatische Kulturtemperament, aber in der Kraft, wie die Öffnung in die Mauer hineingearbeitet ist, zeigt sich doch zugleich wiederum eine in die Tiefe wirkende Cholerik,« oder wenn der hochgotische Bau, vor allem vom Chor aus gesehen, »fast« an die Pyramide erinnern soll. Der zweite Teil über die »Ausdrucksmittel« bringt einen Versuch, bisherige Forschungsergebnisse über »Symmetrie«, »Richtung« und »Aufbau« und die »Gesetze des Stoffes« gemeinverständlich darzustellen, wobei das Verhältnis der Baustile zu diesen Ausdrucksmitteln gestreift wird. Die angefügten Bildtafeln mit ihren vagen Andeutungen sind ein Beweis mehr für den weiten Abstand von den Dingen selbst.

Breslau.

Peter Brieger.

Dünnhaupts Studien- und Berufsführer. Bd. 8. Architektur von Prof. Dr.-Ing. Paul Klopfer unter Mitarbeit von Dipl.-Ing. Gerd Stüber. Grünhaupt Verlag, Dresden.

Als Studien- und Berufsführer will das kleine Heft den sich zum Baumeister »berufen« Fühlenden, nicht den noch Schwankenden, den Weg überblicken lassen, den er von der Erkenntnis vom Wesen des Berufs durch das Studium bis zum Eintritt in die Praxis zu gehen hat. Die Andeutungen der ersten Kapitel über die gegenwärtige Aufgabe und die Eignungsvorzüge des Architekten erscheinen gedanklich und stilistisch so skizzenhaft, daß sie Korrektur und Vertiefung durch andere Werke wie Schumachers »Grundlagen der Baukunst« ratsam machen. Die Stärke des Heftes liegt in den sachlichen, klaren Hinweisen auf den Gang des Studiums von der Vorbildung in Schule und Praxis bis zu den Prüfungen und die Art der praktischen Berufe (Privatarchitekt, Staats- und Stadtbaubeamter). Sie lehren in umsichtiger Auswahl das förderndste Verhalten gegenüber den Einrichtungen der Hochschulen (Vorlesungen, Übungen, Besichtigungen) mit Hinweis auf ihre Verschiedenheit und leiten zum Selbststudium an. Der Absatz über »Geschichte der Baukunst«, deren Lehrwert an der Hochschule überhaupt in Frage gestellt wird, wird der heutigen Form des kunstgeschichtlichen Unterrichts kaum gerecht. Den inhaltsreichen Überblick beschließt ein Verzeichnis von Unterrichtswerken, in dem Schefflers »Geist der Gotik« und Worringers »Formprobleme« eine zu bevorzugte Stellung erhalten hat.

Breslau. Peter Brieger.



XIII.

Der ästhetische Eindruck in seinem Verhältnis zu Lust und Unlust.

Von

K. S. Laurila.

1. Gegenwärtiger Stand der Frage.

Zu den wenigen grundsätzlichen ästhetischen Fragen, über die die Ästhetiker unter sich so ziemlich einig sind, gehört die Frage nach dem Verhältnis des ästhetischen Eindrucks zu Lust und Unlust. In diesem Punkte herrscht wirklich oder herrschte wenigstens bis auf die neueste Zeit unter den Ästhetikern eine so große Einigkeit, daß die Frage nach dem Lust- oder Unlustcharakter des ästhetischen Eindrucks meistens gar nicht aufgeworfen wurde. Es wurde ohne weiteres angenommen, daß der ästhetische Eindruck immer lustvoll ist und lustvoll sein muß, weshalb hier eine Frage und ein Problem überhaupt nicht vorhanden war. Demgemäß sprach man und spricht man vielfach noch heute von dem sogenannten ästhetischen Genuß als von einer unbestreitbaren, selbstverständlichen Tatsache. Für viele war und ist diese vermeinte Tatsache, d. h. der Lustcharakter des ästhetischen Eindrucks, noch eine Grundtatsache der ganzen Ästhetik. Diese Tatsache ist ihnen in der Ästhetik das Gegebene, welches der Ästhetiker zum Ausgangspunkt zu nehmen hat. Und in der allseitigen Erklärung des vermeinten ästhetischen Genusses erblicken sie demgemäß geradezu die Hauptaufgabe der Ästhetik.

So z. B. Fechner und seine Schule. Nach Fechner war ja die ganze Ästhetik einfach die »Lehre vom Gefallen und Mißfallen«[1]. Und »die am meisten interessierende und wichtigste Frage« in der Ästhetik war nach Fechner diese: »Warum gefällt oder mißfällt es und wiefern hat es Recht zu gefallen oder zu mißfallen«[2]. Nach Fechner war also der Lustcharakter des ästhetischen Eindrucks nicht allein eine unbestreitbare, sondern auch eine so grundlegende Tatsache in der Ästhetik,

[1]) Vorschule der Ästhetik I, S. 1.

[2]) Vorschule S. 5.

daß die Hauptaufgabe der Ästhetik darin bestand, die Eigenart und die Ursachen der ästhetischen Lust zu erklären. Denselben Standpunkt vertreten in der Tat auch diejenigen Ästhetiker, welche nicht direkt den ästhetischen Genuß, sondern den Begriff des Schönen oder die schönen Erscheinungen zum Ausgangspunkt nehmen und in der allseitigen Beschreibung, Einteilung und Erklärung der schönen Gegenstände, zu denen vor allem dann auch die Kunstwerke gehören, die Hauptaufgabe der Ästhetik erblicken. Diese Ansicht war ja, wie bekannt, von jeher die verbreitetste, sowohl unter den Ästhetikern als auch unter den Laien. In älterer Zeit war diese Ansicht sogar nahezu alleinherrschend. Und auch jetzt noch ist wohl die geläufigste Auffassung von der Ästhetik und von ihrer Aufgabe die, daß die Ästhetik eine Wissenschaft des Schönen sei, wie z. B. Fr. Th. Vischer sie schon im Untertitel seines ästhetischen Hauptwerkes definiert. Da nun aber nach der selbstverständlichen Meinung dieser Ästhetiker das Schöne immer lustvoll ist und sein Wesen gerade in dieser eigenartigen Lust besteht, kommen die Schönheitsästhetiker in der Tat genau auf dasselbe praktische Resultat hinaus wie die direkten Genußästhetiker. Nach jenen wie nach diesen ist der Lustcharakter des ästhetischen Eindrucks eine unbestreitbare, dogmatisch angenommene grundlegende Tatsache, und die Hauptaufgabe der Ästhetik besteht eben darin, diese ästhetische Lust, ihre Eigenart, ihren Ursprung und ihre subjektiven wie objektiven Ursachen zu erklären.

Es gibt nun allerdings auch Ästhetiker, die weder vom Schönen (oder von schönen Gegenständen) noch vom ästhetischen Genuß ausgehen, sondern entweder nur allein die Kunst oder das ästhetische Lebensgebiet und das ästhetisch Wirksame überhaupt zu ihrem Ausgangspunkt nehmen. Da aber die ersteren es für ein Axiom halten, »daß die Kunst in erster Linie den Zweck habe (immer) Lust zu erzeugen«, wie Konrad Lange diese landläufige Meinung ausdrückt[1], und die letzteren wiederum ebenso fest davon überzeugt sind, daß »die ästhetische Wirkung in jedem Falle ein Lustgefühl ist«[2]), so ändert diese scheinbare Verschiedenheit des Ausgangspunktes nichts an der Hauptsache selbst. Alle diese Ästhetiker sind sich trotz ihrer mehr oder weniger abweichenden Ansichten im übrigen darüber einig, daß der ästhetische Eindruck immer lustvoll ist und lustvoll sein muß.

Der Lustcharakter des ästhetischen Eindrucks wird jedoch nicht von allen, die daran glauben, für eine so wichtige und grundlegende Tatsache in der Ästhetik gehalten. Die Schönheitsästhetiker und die

[1]) Vgl. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst (1907) S. 38.
[2]) Vgl. Th. Ziehen, Vorlesungen über Ästhetik (1925) I, S. 6.

Genußästhetiker freilich halten die ästhetische Lust, oder die Schönheit, meistens für die Grundtatsache, auf deren Erklärung es in der Ästhetik hauptsächlich ankommt. Noch ein so moderner Ästhetiker wie Theodor A. Meyer hält es geradezu für die Aufgabe der Ästhetik, »dieses Rätsel (des Schönen) zu lösen«. Die Ästhetik hat nämlich nach Meyer die Aufgabe, »das Gemeinsame aufzuweisen, das allen Erscheinungen des Schönen zugrunde liegt und es aus dem Wesen des Schönen zu begreifen, daß es sich in eine so bunte Menge von Erscheinungen, in so verschiedenartige Gestaltungen und Gattungen auseinanderlegt. Sie möchte dann sagen, unter welchen Bedingungen der Mensch in der Kunst Schönes hervorbringt und mit welchen Eigentümlichkeiten er dieses von ihm gestaltete Schöne ausstattet. Sie möchte endlich dartun, welchen Wert für unser inneres Leben und für die Kultur der Menschheit das Schöne und die Kunst haben« [1]. Da nun auch nach Meyer das Wesen des Schönen in einer eigenartigen, d. h. gerade in der sogenannten ästhetischen Lust besteht, so läuft diese Auffassung offenbar darauf hinaus, aus der ästhetischen Lust den Angelpunkt der ganzen Ästhetik zu machen und in ihrer allseitigen Beschreibung, Zergliederung und Erklärung die Hauptaufgabe der Ästhetik zu erblicken. Und ebenso wie Meyer denken in dieser Beziehung die meisten jüngeren und älteren Schönheits- und Genußästhetiker, zu denen die große Mehrheit der Ästhetiker immer noch gehört.

Es gibt jedoch schon unter den namhaftesten Ästhetikern solche, die zwar noch an der Auffassung festhalten, daß der ästhetische Eindruck seinem Endergebnis nach immer lustvoll ist, welche aber diese ästhetische Lust für keine Grundtatsache der Ästhetik halten und somit auch in der Erklärung der ästhetischen Lust keineswegs die Hauptaufgabe der Ästhetik erblicken. Hier ist mit besonderem Nachdruck Johannes Volkelt zu nennen. Für Volkelt ist die Lust nicht »das Entscheidende, Normgebende für das ganze ästhetische Verhalten«, wie sie es für Fechner und die übrigen Genußästhetiker, meistens auch für die Schönheitsästhetiker ist. »Die Lust hat nicht den Rang eines ästhetischen Prinzips, geschweige des einzigen, von der Lust geht nicht Begründung und Rechtfertigung des ästhetischen Verhaltens aus. Die Lust ist lediglich Folgeerscheinung bei der Verwirklichung der ästhetischen Normen, allerdings keine nebensächliche, entfernte und zerstreute, sondern eine organische innerlich hervorwachsende Folgeerscheinung.« »Wir fühlen das Ästhetische als einen sachlichen, nicht nur als bloßen Lustwert. Es hieße unsere innere Erfahrung ein-

[1]) Theodor A. Meyer, Ästhetik S. 1. Stuttgart 1923, Ferd. Enke.

seitig, ja geradezu entstellt wiedergeben, wenn wir sagen wollten, daß unser Verlangen nach ästhetischer Betätigung lediglich um der zu erhoffenden Lust willen geschehe.« »Die Lust ist nicht der Sinn und Kern dessen, was ich im ästhetischen Verhalten erstrebe. Sondern sie ist lediglich die unmittelbare Folgeerscheinung, die in dem ästhetischen Verlangen natürlicherweise miterstrebt wird.« »Sonach war es in der Ordnung, die ästhetischen Normen nicht auf die Lust, sondern vielmehr auf gewisse innerlich wertvolle Betätigungsweisen zu gründen, die Lust aber als eine in der Verwirklichung der Normen wesentlich und organisch mit inbegriffene Folgeerscheinung anzusehen[1].«

Aus diesen Äußerungen erhellt, daß Volkelt die Bedeutung der »ästhetischen Lust« ganz erheblich einschränkt, so erheblich, daß diese Lust nach Volkelt keine grundlegende Tatsache, keine entscheidende Norm, auch kein ästhetisches Prinzip mehr ist, sondern nur eine Folgeerscheinung. Aber trotz diesen ganz wesentlichen Einschränkungen, deren Tragweite und Bedeutung später noch beleuchtet werden soll, hält auch Volkelt an der landläufigen Meinung fest, daß der ästhetische Eindruck immer seinem Endergebnis nach lustvoll sein muß. Nach allen Einräumungen zugunsten der oppositionellen Ansicht sagt nämlich Volkelt: »Wohl wird man fordern dürfen, daß das Endergebnis des ästhetischen Betrachtens Befriedigung und Genuß sei[2].«

Es ist natürlich sehr gewagt, einer Ansicht entgegenzutreten, die sozusagen zu dem eisernen Bestand der Ästhetik gehört. Denn — wenn überhaupt irgend etwas — so muß wohl die Lehre von der Notwendigkeit der ästhetischen Lust dazu gerechnet werden. Es kann auch leicht als Selbstüberhebung, Oppositionslust und Originalitätssucht gedeutet werden, wenn man nicht einer Ansicht beistimmt, die von den großen und größten und übrigens auch von den kleinen und kleinsten Ästhetikern und Philosophen bis auf den heutigen Tag so ziemlich einstimmig als Axiom anerkannt worden ist.

Näher besehen ist jedoch die freie Äußerung einer abweichenden Meinung auch solchen kanonisierten Dogmen gegenüber, und denen gegenüber erst recht, nicht allein das gute Recht, sondern geradezu die Pflicht jedes selbständig denkenden Menschen. Und indem der selbständig denkende Mensch von diesem Recht überall Gebrauch macht, erweist er auch der Wahrheit den besten Dienst. Denn entweder ist das betreffende Dogma wirklich begründet oder es ist dies nicht. Im letzten Falle ist es eine Wohltat, den Irrtum zu enthüllen. Aber auch im ersten Falle wird nur die Wahrheit gefördert. Denn indem die ge-

---

[1]) Volkelt, System der Ästhetik I, S. 587—589.

[2]) System I, S. 345; Volkelt wendet sich hier gegen den Verfasser dieses Aufsatzes.

äußerten Bedenken sich als Irrtum erweisen, erhellt die Wahrheit der so geprüften Ansicht nur noch klarer, tiefer und vielseitiger.

Was nun das Dogma der ästhetischen Lust betrifft, habe ich mich nie von seiner Richtigkeit überzeugen können, so allgemein angenommen es auch ist. Ich habe diese meine Bedenken auch geäußert von Anfang an, schon seit ungefähr dreißig Jahren. Auch was dann später von verschiedenen Seiten zugunsten dieses Dogmas ausgeführt worden ist, teilweise in direkter Polemik gegen meine Äußerungen, hat meinen Standpunkt nicht ändern können. Dies umso weniger, als in der letzten Zeit unter den Ästhetikern eine Meinungsverschiebung zuungunsten des Lustdogmas deutlich zu verzeichnen gewesen ist.

Schon das ist sehr bedeutend, wenn ein so hervorragender und zugleich im besten Sinne konservativer und besonnener Ästhetiker, wie Johannes Volkelt, der übrigens meines Wissens die gründlichste und beste Apologie des Lustdogmas geliefert hat, zugleich doch dieses Dogma so erheblich einschränkt, wie wir es aus seinen Äußerungen ersehen haben. Wer einmal anerkennt, wie Volkelt es tut, daß »die Lust nicht den Rang eines ästhetischen Prinzips, geschweige des einzigen hat«, sondern »lediglich Folgeerscheinung ist«, der gibt eigentlich das Lustdogma in seinem hergebrachten Sinn und in seiner hergebrachten Form auf. Denn das ist ja gerade das Wichtigste und jedenfalls das Bedenklichste an diesem Dogma, daß danach geradezu das Wesen des ästhetischen Verhaltens und des ästhetischen Eindrucks in einer Lust erblickt wird, und diese Lust somit nicht allein zu einem, sondern auch zu einem grundlegenden und entscheidenden ästhetischen Prinzip erhoben wird, auf das in der Ästhetik schließlich alles gestellt ist.

Aber andere hervorragende Ästhetiker sind noch weiter gegangen in derselben Richtung. So Max Dessoir. Schon in der ersten Auflage seiner Ästhetik[1]) äußerte sich Dessoir über diese Frage folgendermaßen: »Da es sich hier um den Gesamtcharakter des ästhetischen Genusses handelt, muß zunächst gefragt werden, ob er der Überlieferung gemäß als eine ‚Lust' zu bezeichnen ist. Im Hinblick auf das Häßliche und die Tragödie hat man häufig daran gezweifelt, denn ihre Wirkung scheint mehr Schmerz als Freude zu enthalten. Das ist ein Streit um Worte. Gewiß wäre es vollendete Torheit, wollte jemand die tragische Ergriffenheit mit der kleinen Lust an einer süßen Speise gleichsetzen; selbst das Wohlgefallen an einfacher Symmetrie und der ekstatische Genuß des Tristanvorspiels sind durch Welten voneinander getrennt. Möge man also den Gebrauch des Wortes Lust auf die

[1]) Dessoir, Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft (1906) S. 163, Ferd. Enke.

schwächeren und kleineren Eindrücke beschränken, im übrigen aber von einer Erhöhung des Lebensgefühls sprechen.« — (In der neuen Auflage, 1923, S. 107: »von der Erfahrung eines Erlebniswertes sprechen«.) »Doch ist auch eine andere Bezeichnungsweise zulässig. Wenn man nämlich den Begriff Lust so erweitert, daß er Stufen und Arten umfaßt, dann darf ihm der uns interessierende Gefühlszustand gleichfalls untergeordnet werden. Das Erleben einer innerlichen Bereicherung und das erhöhte Bewußtsein des eigenen Seins — obgleich keine abgezirkelte und abgestempelte Lust — bleibt schließlich in höherem Sinne lustvoll.« (In der neuen Auflage S. 107: »Das Erleben einer innerlichen Bereicherung durch Hingabe an einen anschaulich gewordenen Wert und das erhöhte Bewußtsein des eigenen Seins — obgleich keine abgezirkelte und abgestempelte Lust — bleibt in höherem Sinne lustvoll.«)

Aus diesen Äußerungen geht hervor, daß Dessoir von dem hergebrachten Dogma der ästhetischen Lust noch bedeutend weiter abrückt als Volkelt. Weit entfernt davon, in der Lust das Wesen des ästhetischen Eindrucks zu erblicken, findet Dessoir es vielmehr eigentlich nicht richtig, den Gesamtcharakter dieses Eindrucks überhaupt als eine »Lust« zu bezeichnen. Richtiger wäre nach Dessoir, den Gesamtcharakter des ästhetischen Eindrucks so zu bezeichnen, daß man »von einer Erhöhung des Lebensgefühls«, vom »Erleben einer inneren Bereicherung«, vom »erhöhten Bewußtsein des eigenen Seins« diesem Eindruck gegenüber spricht und nicht von einer Lust. Und in der zweiten Auflage seiner Ästhetik gebraucht Dessoir Wendungen, die bedeutend ferner liegen vom Begriff der Lust als die in der ersten Auflage benutzten, die teilweise nur noch Umschreibungen des Lustbegriffes sind. (So besonders die Wendung »Erhöhung des Lebensgefühls«.) Dagegen sind die in der zweiten Auflage benutzten Wendungen (»die Erfahrung eines Erlebniswertes«, »das Erleben einer innerlichen Bereicherung durch Hingabe an einen anschaulich gewordenen Wert«) so weit entfernt vom Begriff der Lust, daß auch ein grundsätzlicher Gegner des Lustdogmas gegen diese nichts einzuwenden hat. Durch diese Wendungen wird ja vom ästhetischen Eindruck nur festgestellt, daß er ein Gefühlseindruck und ein Gefühlserlebnis ist und daß er als solches uns innerlich vertieft und innerlich bereichert. Aber es wird dadurch keineswegs gesagt, daß der ästhetische Eindruck immer ein l u s t v o l l e s Erlebnis wäre. Ein solcher Gedanke wird im Gegenteil durch diese Wendungen sorgfältig vermieden. Denn innerlich vertiefen und bereichern können uns ebensowohl traurige und niederdrückende, also unlustvolle, wie erfreuliche und erhebende, also lustvolle Erlebnisse. Jene tun es oft in einem noch tieferen Sinne als diese.

Doch läßt Dessoir auch in der zweiten Auflage seiner Ästhetik es nicht zu einem klaren Bruch mit dem ästhetischen Lustdogma kommen. Obgleich er offenbar die Verkehrtheit dieses Dogmas klar einsieht, soweit man die Worte in ihrem richtigen Sinne nimmt, wirft er es doch nicht klipp und klar über Bord, sondern sucht durch weitgehende, verbessernde Deutungen in dieses Dogma einen vernünftigen Sinn hineinzulegen, um es dadurch irgendwie zu halten. Nach den oben angeführten Äußerungen fährt nämlich Dessoir unmittelbar fort: »Sowohl das mehr passive als auch das mehr aktive (ästhetische) Genießen... verdient dieses Prädikat (nämlich das Prädikat lustvoll). Wir rechtfertigen es natürlich nicht durch den aussichtslosen Versuch, die vorhandenen Lust- und Unlustbeträge gegeneinander aufzurechnen. Vielmehr suchen wir durch mittelbare Überlegung Klarheit zu gewinnen. Anzuknüpfen ist an die Tatsache, daß Lust mit Unlust verwachsen ist. Schon die Psychognostiker ältester Zeit und später die wissenschaftlichen Psychologen haben bemerkt, wie in Kummer und Leid ein Tropfen Lust enthalten ist. Wer kennt nicht die Wonne des Schmerzes, des körperlichen und seelischen? Ein Lebensgefühl niederster Art pflegt sich darin zu betätigen, daß einem anderen Schmerz zugefügt wird; doch bloß deshalb, weil er nachgefühlt, d. h. gefühlt wird. Das in einem anderen erlebte Leid besitzt ohne Frage in vielen Fällen und für die meisten Menschen Lustqualität, denn es spendet die Freude der Überlegenheit. Der Mensch wird sich seines Daseins gleichsam erst bewußt, indem er schmäht, beleidigt, verwundet. Und so wendet er sich gegen den eigenen Leib und die eigene Seele. Wer körperliche Unempfindlichkeit fürchtet, der schlägt sich einen Pflock ins Fleisch, wer unter der Leere des Gemütes leidet, der zerquält sich mit Ängsten und Vorwürfen. Durch nichts wird die Lebenskraft so stark gereizt wie durch die Unlust. Der Erfolg, die lebhafte innere Aktivität, kann nun nach Sprachgebrauch und Psychologie eine Lust heißen, da ja nichts im Wege steht, mehrere Grade und Beschaffenheiten von Lust anzunehmen.« So kommt Dessoir in dieser Frage zu dem »vorläufigen Ergebnis«, »daß der konkrete seelische Zustand ebensogut Lust wie erhöhtes Lebensgefühl genannt werden darf« [1]).

Wenn Dessoir noch gewissermaßen eine vermittelnde Stellung in dieser Frage einnimmt und durch wohlwollende Deutung das alte Lustdogma mit der vertieften psychologischen Einsicht in Einklang zu bringen sucht, sind einige andere, meistens jüngere Ästhetiker und Psychologen in der Verwerfung des Lustdogmas noch weiter gegangen. So z. B. Ernst Dürr (in der Bearbeitung der Grundzüge der

---

[1]) Ästh.[1], S. 164; Ästh.[2], S. 108.

Psychologie von Ebbinghaus, Bd. II, 1913). Dürr stellt sich in diesem Werke bei der Behandlung der ästhetischen Gefühle auf den Boden derselben Auffassung, welche der Verfasser dieser Zeilen in seiner Abhandlung »Zur Theorie der ästhetischen Gefühle« (Zeitschr. f. Ästhet. 1909) dargelegt und begründet hatte. Demnach gibt Dürr zu, daß die sogenannten ästhetischen Gefühle durchaus nicht immer lustvoll sein können, sondern daß sie oft auch ihrem Endergebnis nach unlustvoll sein müssen, da sie nur Eindrücke sind, welche die Lebenserscheinungen auf uns gemacht haben. Diese Lebenserscheinungen wiederum sind durchaus nicht alle derart, daß sie geeignet wären, nur lustvolle Eindrücke in uns hervorzurufen. Vielmehr müssen sie oft infolge ihres düsteren und niederdrückenden Charakters unbedingt vorwiegend unlustvolle Eindrücke auf uns machen.

Zu derselben Ansicht neigen verschiedene andere jüngere Ästhetiker und Psychologen, der eine mehr, der andere weniger. Richard Müller-Freienfels äußert sich über diese Frage in der ersten Auflage seiner Psychologie der Kunst (1912) folgendermaßen: »Es ist oft versucht worden, das Kunstgenießen als Lust allein zu beschreiben. Damit indessen wird man einer ganzen Reihe von Fällen nicht gerecht, in denen man nicht von Lust schlechthin sprechen kann. Die Gefühle des Tragischen, des Komischen, besonders wenn es ins Grotesk- und Satirisch-Komische spielt, und viele andere Gefühle sind unmöglich als Lustzustände schlechthin zu beschreiben. Anderseits kann man auch nicht sagen, Unlust sei als solche Kunstgenuß. Tritt bloß Unlust ein, erweckt uns ein abstoßendes Bild nichts anderes als Unlustgefühle oder ein Drama nur quälende und unerfreuliche Stimmungen, ohne sie durch gleichzeitige Lustgefühle zu kompensieren, so ist überhaupt von keinem Kunstgenuß die Rede: einem solchen Bilde kehren wir den Rücken, und ein solches Drama wird uns künstlerisch nie erregen. Wir können sagen, reine Unlust kann nie Kunstwirkung werden[1].«

Deshalb sind auch die ästhetischen Gefühle nach Müller-Freienfels in der Regel Mischgefühle. »Diese sind in der Kunst von der allergrößten Bedeutung«, sagt er (S. 140). Was die Mischgefühle betrifft, so kommt dieser Punkt später noch zur Erörterung. Hier stellen wir nur fest, daß Müller-Freienfels also das Lustdogma entschieden verwirft, indem er anerkennt, daß der ästhetische Eindruck durchaus nicht immer lustvoll sein muß.

In der dritten Auflage desselben Werkes (1923) kommt derselbe Standpunkt zum Ausdruck, vielleicht noch in etwas schärferer Formu-

---

[1]) Psychologie der Kunst (1912) I, S. 139—140.

lierung. Da lehnt nämlich Müller-Freienfels das Lustdogma ab, auch in der gemilderten Form, wonach der ästhetische Eindruck zwar »eine Mischung von Lust und Unlust« wäre, aber »mit Überwiegen der Lust«. Müller-Freienfels gibt zu, daß man »diese Formel zuweilen anwenden kann«. »In der Tat ist das ein Schema, nach dem die Wirkung mancher Kunstwerke niederer Art berechnet zu sein scheint.« Doch hat dieses Schema eine ziemlich beschränkte Geltung. »Es paßt am besten für Kolportageromane, während es gerade Werken der großen Kunst gegenüber versagt. Im König Ödipus, im Hamlet, in Hebbels Maria Magdalena kann man nicht von einem ‚Auflösen in Wohlgefallen' sprechen« (I, S. 201—202).

Emil Utitz erörtert zwar, soweit ich sehen kann, nicht direkt die Frage, ob der ästhetische Eindruck immer lustvoll ist oder nicht. Aber aus der Art, wie er in seiner Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft die Kunst definiert (Bd. 1, S. 64), ferner aus der Art, wie er das ästhetische Erleben und besonders die ästhetischen Gefühle schildert und auffaßt (I, Kap. III), scheint mir hervorzugehen, daß er kein Anhänger des Lustdogmas sein kann. Ungefähr dasselbe, nur noch mit größerer Bestimmtheit, wäre zu sagen von Max Deri[1]) und vielleicht noch von einigen anderen.

Aber trotz alledem bleibt bestehen, daß das Lustdogma, wenn auch lange nicht mehr überall in der ursprünglichen Schärfe und Schroffheit, doch immer noch sozusagen das offiziell anerkannte Kredo in der Ästhetik ist. Die gegnerische Ansicht gilt vorläufig meistens nur als eine von einigen wenigen eigensinnigen Sonderlingen vertretene Ketzerei, die nach der Meinung vieler so offenbar verkehrt ist, daß ihre Verkehrtheit gar nicht erst nachgewiesen zu werden braucht. Man verkündet ganz einfach, wie z. B. Th. Ziehen es tut, daß »die ästhetische Wirkung in jedem Falle ein Lustgefühl ist«, und damit sieht man dann diese Frage als »erledigt« an[2]). Es ist dies allerdings eine bequeme Art, schwierigen und peinlichen Problemen aus dem Wege zu gehen. Auch in anderen neuesten ästhetischen Werken tritt das Lustdogma vielfach noch auf als eine Selbstverständlichkeit mit Anspruch auf axiomatische Geltung. Nicht allein bei Th. Ziehen und Theodor A. Meyer[3]), sondern auch bei dem feinen Denker Fr. Jodl[4]) und bei vielen anderen.

Und doch ist der psychologische Charakter des ästhetischen Ein-

[1]) Versuch einer psychologischen Kunstlehre (1912); Kunstpsychologische Untersuchungen. Zeitschr. f. Ästh. VII, 2.

[2]) Vorlesungen über Ästhetik I, S. 6; II, S. 207.

[3]) Th. A. Meyer, Ästhetik. Ferdinand Enke, Stuttgart 1923.

[4]) Fr. Jodl, Ästhetik der bildenden Künste (1920) S. 49 ff.

drucks und speziell noch sein Verhältnis zu Lust und Unlust keineswegs eine Selbstverständlichkeit, sondern vielmehr eine große und schwierige Frage, die eine gründliche und methodische Untersuchung verlangt. Bisher ist diese Frage einer solchen Untersuchung kaum unterzogen worden. Die geschworenen Anhänger des Lustdogmas (die Schönheits- und Genußästhetiker) haben es nicht getan, schon aus dem Grunde, weil sie eben den notwendigen Lustcharakter des ästhetischen Eindrucks für ein Axiom gehalten haben, das keines Nachweises und keiner Begründung bedarf. Der einzige, der meines Wissens den Lustcharakter des ästhetischen Eindrucks wirklich wissenschaftlich und methodisch zu begründen versucht hat, ist Volkelt. Aber er ist auch kein Anhänger des Lustdogmas im alten und üblichen Sinne. Daß wiederum die gegnerische Ansicht, die das Lustdogma in Abrede stellt, nicht methodisch und ausführlich genug dargelegt und begründet worden ist, ist sehr verständlich. Diese Ansicht ist ja bisher meistens nur als ein schüchterner Zweifel an der Richtigkeit eines aufs stärkste kanonisierten ästhetischen Dogmas zum Vorschein gekommen. Diese ganze Frage hat ja überhaupt bis jetzt lange nicht die Beachtung gefunden, die sie zweifellos verdient. Auch von denen, die sie berührt haben, ist sie meistens nur flüchtig berührt worden. Im Hinblick auf die große Tragweite und zentrale Bedeutung dieser Frage ist es aber nötig, sie einmal methodisch gründlich und im Zusammenhang zu untersuchen. Ein solcher Versuch soll hier gemacht werden[1]).

2. Wie ist die aufgestellte Frage zu lösen?

Bevor man an die Lösung der aufgestellten Frage geht, muß man darüber im klaren sein, wie überhaupt eine solche Frage zu lösen ist. Zu allererst ist es aber nötig, die Frage selbst möglichst klarzumachen und zu präzisieren. Dies kann nur so geschehen, daß man den genauen Sinn der Begriffe feststellt, um die es sich hier handelt. Im vorliegenden Fall sind dies die Begriffe Lust—Unlust und ästhetischer Eindruck. Solange der Sinn dieser Begriffe nicht klargemacht ist, hat es natürlich keinen Zweck darüber zu diskutieren, in welchem

[1]) Ich habe diese Frage in meinen früheren Schriften schon wiederholt behandelt. Vgl. Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie (1903) S. 71—83; Zur Theorie der ästhetischen Gefühle, Z. f. Ästh. IV, 4 (1909); Zur Lehre von den ästhetischen Modifikationen, Z. f. Ästh. VIII, I (1912) und in meinen finnischen Arbeiten Johdatus estetiikkaan (1911) und Estetiikan peruskysymyksiä I—II (1918—1919). Da mein Standpunkt derselbe geblieben ist, berühren sich natürlich diese Ausführungen teilweise mit den früheren. Hier wird aber die Frage im Zusammenhang behandelt, was früher nie der Fall war.

Verhältnis sie zueinander stehen, denn eine solche Diskussion ist dann ein Rechenexempel mit lauter unbekannten Größen. Es ist ja doch einleuchtend, daß es unmöglich ist zu sagen, ob der ästhetische Eindruck immer lustvoll ist oder gelegentlich vielleicht auch unlustvoll sein kann, solange man nicht genau weiß, was man unter dem ästhetischen Eindruck einerseits und was unter Lust und Unlust anderseits versteht, und was unter diesen Ausdrücken zu verstehen ist. Bis jetzt haben aber die Ästhetiker sich meistens die Mühe erspart, den genauen Sinn dieser Ausdrücke sich klarzumachen. Ihr Vorgehen in dieser Frage ist somit vollkommen unmethodisch und sinnwidrig gewesen. Wie hätte die Lösung der Frage auf einer solchen Grundlage klar und richtig werden können!

Man kann sich auch damit nicht entschuldigen, daß der Sinn der hier vorliegenden Ausdrücke allgemein bekannt und eindeutig wäre. Diese Ausdrücke sind im Gegenteil ungemein vieldeutig, und nur die wenigsten wissen selber, was sie unter ihnen verstehen. Desto notwendiger ist ihre Klärung. Und an dem klargemachten Sinn dieser Begriffe muß man dann folgerichtig festhalten, so daß man nicht unter diesen Ausdrücken in einem Zusammenhang dieses, in einem anderen Zusammenhang jenes versteht, wie es bisher vielfach der Fall gewesen ist.

Was nun zunächst die Begriffe Lust und Unlust betrifft, so ist ihre Klarlegung allerdings sehr schwierig. Nicht etwa wegen der Fremdheit und Entferntheit der Erlebnisse, die mit diesen Ausdrücken gemeint sind, sondern eben aus dem entgegengesetzten Grunde. Lust und Unlust sind direkte seelische Erlebnisse, deren Natur und Bedeutung uns aus der eigenen inneren Erfahrung bekannt ist. Aber eben deshalb kann man sie nicht definieren. Denn definieren heißt etwas Unbekanntes und Fernliegendes durch etwas Bekanntes und Näherliegendes erklären. Es kann aber nichts uns Bekannteres und Näherliegendes geben als Lust und Unlust, die wir eben aus der unmittelbaren inneren Erfahrung kennen. Deshalb ist es auch unmöglich, diese seelischen Urerlebnisse uns durch irgend etwas anderes näherzubringen und bekannt zu machen. Die Erklärung der Begriffe Lust und Unlust kann somit nur darin bestehen, daß wir die aus unmittelbarer Erfahrung uns bekannte Natur dieser Urerlebnisse durch Worte und Gleichnisse und besonders durch den Hinweis auf ihre funktionelle Bedeutung und ihre physiologischen Begleiterscheinungen beschreiben und umschreiben[1]. Fr. Jodl beschreibt in seinem Lehrbuch der Psychologie[1] diese Erlebnisse folgendermaßen: »Wo

[1] Vgl. Fr. Jodl, Lehrbuch der Psychologie II[2], S. 8.

Schmerz ist, da ist entweder Mangel, ungestillter Trieb, nicht befriedigtes Bedürfnis oder Verletzung und übermäßige Anstrengung, sei es eines Organs, sei es der Person als solcher: immer also Hinweis auf eine Beeinträchtigung oder Bedrohung des Subjekts. Wo Lust ist, da ist Befriedigung vorhandener Triebe und Bedürfnisse, das günstigste Verhältnis zwischen Reiz und Vermögen, durchaus normale Funktion mit einem Überschuß der Kraft über die Leistung: also der Hinweis auf gelungene Anpassung des Organismus an die Bedingungen der Umgebung, in welcher seine Lebens- und Bewußtseinstätigkeit vor sich zu gehen hat, oder auf ein die Funktionen des Organismus begünstigendes und erleichterndes Verhalten der äußeren Kräfte und Reize. In physiologischer Beziehung werden Schmerzzustände begleitet von Unregelmäßigkeiten der Respiration und des Herzschlags, Sinken der Körperwärme, Entfärbung der Haut, Störung der Verdauung und starker Beeinflussung des motorischen Apparats, die entweder Hemmung und Lähmung oder gewaltsame Erregung, Schreien, Zuckungen, Krämpfe bewirkt. Das physiologische Bild der Lust ist gerade entgegengesetzt: starker, regelmäßiger Herzschlag, Erweiterung der Gefäße, kräftige Respiration und volle, ruhige Bewegung.« Der kurze Sinn dieser ausführlichen Schilderung ist wohl der, daß die Lust sich uns als eine Förderung, die Unlust als eine Hemmung des Lebensprozesses fühlbar macht. Dies ist wohl die gewöhnlichste Erklärung der Lust- und Unlusterlebnisse, und diese Erklärung wird auch, scheint es mir, der tatsächlichen Natur dieser Erlebnisse gerecht.

Es muß aber noch ausdrücklich betont werden, daß diese Erklärung keine Definition der Lust und Unlust ist und auch keine sein will. Sie ist nur eine Umschreibung des Lust- und Unlusterlebnisses, nicht eine Ergründung ihres Wesens, ihrer Ursachen und ihrer tieferen Bedeutung. Weiter ist zu bemerken, daß mit dem Gefühl der Förderung oder Hemmung hier nur die augenblickliche Förderung oder Hemmung gemeint ist. Lustvoll ist ein Erlebnis, wodurch wir uns im Augenblick irgendwie gefördert, erleichtert, erhoben, befriedigt, unlustvoll dagegen ein Erlebnis, wodurch wir uns im Augenblick gehemmt, herabgedrückt, niedergeschlagen fühlen. Auch dieses augenblickliche Gefühl der Förderung oder Hemmung kann noch leicht auf einer Täuschung beruhen und also nicht objektiv begründet sein. Noch weniger braucht diese im Augenblick gefühlte Förderung oder Hemmung sich auf die Dauer und endgültig als eine Förderung oder Hemmung des Lebens zu erweisen. Die oben gegebene Beschreibung des Lust- und Unlusterlebnisses schließt also nicht den Gedanken in sich, den Herbert Spencer[1]) und andere mit ihm vertreten haben,

[1]) Spencer, Principles of Psychology (1870) I, S. 279.

daß Lust und Unlust uns sozusagen den Dienst biologischer Leibwachen leisteten, indem sie uns angeben, was unserem Organismus nützlich und was schädlich ist. Eine solche Bedeutung haben die Lust- und Unlusterlebnisse in Wirklichkeit nicht. Vielmehr wird ja unser wahres, sowohl leibliches als seelisches Wohl oft am besten gefördert durch Mittel und Kuren, die im Augenblick sehr schmerzvoll sind, während anderseits die meisten Genußmittel, die uns im Augenblick große Lust gewähren, unserem dauernden wahren Wohl zu großem Schaden gereichen.

Wenn die Lust als ein Gefühl der augenblicklichen Förderung, die Unlust als ein Gefühl der augenblicklichen Hemmung des Lebensprozesses bezeichnet wird, soll damit auch nicht gesagt sein, nur das eine dieser Erlebnisse sei positiv, das andere bloß negativ, wie dies z. B. Schopenhauer und auch Kant behauptet[1]). Die Lust ist nicht nur ein Aufhören der Unlust, wie Schopenhauer sagt, auch ist die Unlust nicht nur ein Fehlen der Lust, sondern beides sind positive Erlebnisse mit eigenem Inhalt. Wenn wir Lust fühlen, fühlen wir uns positiv gefördert oder erhoben, haben also ein Gefühl, das nicht allein einem Aufhören der Unlust, d. h. einer Hemmung, zugeschrieben werden kann. Ebenso fühlen wir beim Unlusterlebnis eine positive Hemmung und nicht allein ein Aufhören der Förderung. Natürlich sind diese Ausdrücke »Förderung«, »Erhebung«, »Erleichterung«, »Hemmung«, »Herabdrückung« usw. nur bildliche Ausdrücke, durch welche Lust und Unlust bloß beschrieben oder noch richtiger umschrieben, nicht definiert werden. Aber so war ja von Anfang an die Meinung.

Oft wird das Lust- und Unlusterlebnis auch so beschrieben, daß die Lust ein Zeichen der Übereinstimmung eines Reizes mit den Bedingungen des Nervenprozesses — oder mit den Bedingungen der Apperzeption — sei, die Unlust ein Zeichen des Widerstreits mit diesen Bedingungen[2]). Th. Lipps gibt diesem Gedanken in seiner Ästhetik folgenden Ausdruck: »Lust entsteht in dem Maße, als ein psychischer Vorgang günstige Bedingungen seiner Apperzeption in der Seele vorfindet, oder in dem Maße, als er mit den in der Seele gegebenen Bedingungen der Apperzeption einstimmig ist. Unlust entsteht in dem Maße, als das Gegenteil der Fall ist[3]).« — Hier handelt es sich offenbar nicht mehr nur um eine deskriptive Beschreibung des Lust- und

---

[1]) Schopenhauer, Welt als Wille u. Vorst. I, § 58, II, § 46; Parerga II, § 150. Vgl. auch Th. Ziegler, Das Gefühl IV, S. 107 ff. Fr. Jodl, Psychologie II, S. 8 ff.

[2]) Vgl. Lotze, Medizinische Psychologie (1852) S. 263. Th. Ziegler, Das Gefühl S. 111.

[3]) Ästh. I, S. 11.

Unlusterlebnisses. Hier will man die tiefste Ursache der Lust und Unlust und somit ihr Wesen ausfindig machen. Wir wollten aber hier auf jede Wesenserklärung verzichten. Aber im übrigen scheint diese Theorie Lotzes, Lippsens und anderer ganz gut mit unserer deskriptiven Beschreibung des Lust- und Unlusterlebnisses in Einklang zu bringen zu sein. Denn es ließe sich wohl denken, daß dasjenige, was auf der Übereinstimmung des Reizes mit den Bedingungen der Apperzeption objektiv beruht, sich als Förderung und Erhebung subjektiv fühlbar machen würde.

Nachdem wir nun den Sinn der Begriffe Lust und Unlust klargelegt und festgestellt haben, muß dasselbe in bezug auf den ästhetischen Eindruck geschehen. Wir können hier natürlich auf keine weitläufige Ableitung und Begründung eingehen, sondern stellen nur ganz einfach fest, was wir selber unter dem ästhetischen Eindruck verstehen[1]). Wir sagen also kurz: Der ästhetische Eindruck ist derjenige Eindruck, den die Erscheinungen auf den ästhetischen Betrachter machen. Die ästhetische Betrachtung oder das ästhetische Verhalten wiederum ist ein reines, unmittelbares Gefühlsverhalten, ein Verweilen bei dem reinen unmittelbaren Gefühlseindruck der Erscheinungen. Somit ist der ästhetische Eindruck der reine, unmittelbare Gefühlseindruck der Erscheinungen.

Wenn wir nun nach dieser Klarlegung zu der ursprünglichen Frage zurückkehren, sehen wir, daß die Antwort darauf ohne weiteres gegeben ist. Der ästhetische Eindruck kann unmöglich immer lustvoll sein, da er doch der reine, unmittelbare G e f ü h l s e i n d r u c k der Erscheinungen ist. Er könnte nur dann immer lustvoll sein, wenn das ästhetische Verhalten nur zu erfreulichen Erscheinungen möglich wäre. So etwas will aber niemand behaupten. Alle geben vielmehr zu, daß grundsätzlich das ganze Seiende Gegenstand ästhetischer Betrachtung sein kann und sein muß, düstere Nachtseiten des Lebens und traurige, niederdrückende Erscheinungen ebensowohl als erhebende Lichtseiten des Daseins und erfreuliche Erscheinungen. Die düsteren Nachtseiten des Lebens und die niederdrückenden Erscheinungen müssen aber auf den ästhetischen Betrachter ebenso unbedingt einen niederdrückenden, d. h. unlustvollen, Eindruck machen als die Lichtseiten und erfreulichen Erscheinungen einen lustvollen Eindruck machen.

Wie ist es nun zu erklären, daß die meisten Ästhetiker im Widerspruch mit dieser klaren Logik doch behauptet haben, der ästhetische

[1]) Die hier in der Form fertiger Thesen vorgetragene Auffassung von dem ästhetischen Verhalten und vom ästhetischen Eindruck ist in den hier schon erwähnten deutschen Schriften des Verfassers begründet, besonders ausführlich aber in den ästhetischen Hauptwerken in finnischer Sprache (Estetiikan peruskysymyksiä I, II).

Eindruck müsse immer lustvoll sein? Oft rührt dies eben daher, daß der Sinn der angewandten Begriffe nicht klargemacht ist oder daß an diesem vielleicht einmal klargemachten Sinn nicht folgerichtig festgehalten wird.

Besonders mit den Begriffen Lust und Unlust wird hier arge Schmuggelei getrieben. So wird z. B. der Begriff Unlust oft nicht in dem oben geschilderten richtigen, sondern in einem willkürlich verdrehten, d. h. meistens stark verengerten Sinne genommen, so daß unter Unlust nur eine bestimmte Art von Unlust verstanden wird, nämlich die direkt abstoßenden, physisch quälenden und widerwärtigen Eindrücke. Solche Eindrücke hat z. B. R. Müller-Freienfels offenbar vor Augen, wenn er die Unlust als solche für ästhetisch unbrauchbar erklärt. Er sagt ja: »Tritt bloß Unlust ein, erweckt uns ein abstoßendes Bild nichts anderes als Unlustgefühle oder ein Drama nur quälende und unerfreuliche Stimmungen, ohne sie durch gleichzeitige Lustgefühle zu kompensieren, so ist überhaupt von keinem Kunstgenuß die Rede: einem solchen Bilde kehren wir den Rücken, und ein solches Drama wird uns künstlerisch nie erregen. Wir können sagen: reine Unlust kann nie Kunstwirkung werden[1].«

Dies ist zweifellos ganz richtig. Nur ist damit nichts zugunsten des Lustdogmas und gegen die entgegengesetzte Ansicht gesagt, was auch nicht in der Absicht des Verfassers liegt. Denn erstens will wohl niemand behaupten, daß reine Unlust als solche ästhetisch wirkungsfähig wäre. Die ästhetischen Eindrücke sind doch in der Regel gemischt, die lustvollen meistens, die unlustvollen immer. Es handelt sich ja stets nur um das Endergebnis, um den Gesamteindruck. Dies muß doch von vornherein klar sein.

Was ferner die abstoßenden und quälenden Eindrücke betrifft, denen Müller-Freienfels den ästhetischen Charakter absprechen will, so hat er auch darin recht. Ein ästhetisches Verhalten zu abstoßenden, abscheulichen und direkt widerwärtigen Gegenständen und Erscheinungen ist im allgemeinen unmöglich. Aber nicht, weil diese Eindrücke unlustvoll sind, sondern eben, weil sie abstoßend und widerwärtig sind. Und daß ein ästhetisches Verhalten zu solchen Eindrücken praktisch unmöglich ist, folgt aus der Natur des ästhetischen Verhaltens. Das ästhetische Verhalten ist ja ein Gefühlsverhalten, d. h. ein Verweilen bei dem eigenen, unmittelbaren Gefühlseindruck oder Gefühlswert einer Erscheinung. Aber bei dem Gefühlseindruck einer abstoßenden oder widerwärtigen Erscheinung kann man nicht verweilen, eben weil der Eindruck abstoßend oder widerwärtig ist. Ein solcher Eindruck stößt

[1]) Psychologie der Kunst I, S. 201.

den Betrachter buchstäblich ab, jagt ihn fort und macht ihm ein ruhiges, beschauliches Verweilen unmöglich. Psychologisch ausgedrückt verwandelt sich der Gefühlseindruck einer solchen Erscheinung sofort in ein Willensmotiv, und führt zu einer (in diesem Falle abwehrenden) Handlung. Solche Eindrücke fordern also gebieterisch ein praktisches Verhalten heraus und machen somit ein ästhetisches Verhalten unmöglich. Aber dies beweist keineswegs, daß das ästhetische Verhalten zu unlustvollen Eindrücken überhaupt unmöglich wäre und daß somit der ästhetische Eindruck immer seinem Endergebnis nach vorwiegend lustvoll sein müßte. Dies will ja auch Müller-Freienfels durchaus nicht sagen. Nur zu dieser einen Art von unlustvollen Eindrücken ist das ästhetische Verhalten aus den eben dargelegten Gründen unmöglich. Aber es gibt auch lustvolle Eindrücke, zu denen ein ästhetisches Verhalten wenigstens in der handgreiflichen Wirklichkeit aus ähnlichen Gründen unmöglich ist. Es ist unmöglich gegenüber allen solchen Eindrücken — mögen sie lustvoll oder unlustvoll sein —, die in einem allzu nahen Zusammenhang mit unseren persönlichen Begierden, Trieben und Interessen, d. h. mit unserem Willensleben stehen. Solche Eindrücke fordern naturgemäß unser praktisches Verhalten heraus und machen damit das ästhetische Verhalten unmöglich. Aus diesem Grunde ist es z. B. einem Verliebten unmöglich, sich zu dem Gegenstand seiner unmittelbaren erotischen Begierde ästhetisch zu verhalten, wie es einem Geizigen unmöglich ist, sich zu dem leidenschaftlich begehrten Gelde ästhetisch zu verhalten, einem Geschäftsmann zu einem großen Gewinn usw., obgleich alle diese Eindrücke sogar im höchsten Grade lustvoll sind. Aber daraus will doch niemand folgern, daß ein ästhetisches Verhalten zu lustvollen Eindrücken überhaupt unmöglich wäre. Ebenso wenig statthaft ist es aus dem Umstand, daß das ästhetische Verhalten zu einigen unlustvollen Eindrücken (genau aus denselben Gründen wie zu einigen lustvollen Eindrücken) unmöglich ist, zu folgern, daß es zu allen unlustvollen Eindrücken unmöglich ist. Diese Folgerung wird aber oft gezogen. Ihr liegt dann gewöhnlich eine Verdrehung, d. h. eine willkürliche Verengerung des Begriffes Unlust zugrunde. Unter unlustvollen Eindrücken werden plötzlich nur abstoßende, widerwärtige Eindrücke verstanden. Dann ist es leicht zu behaupten, das ästhetische Verhalten zu unlustvollen Eindrücken überhaupt sei unmöglich, da es zu dieser Art von unlustvollen Eindrücken anerkanntermaßen unmöglich ist. Eine solche Folgerung beruht offenbar auf einer groben Begriffsverwechslung.

Wenn der Begriff Unlust in der Ästhetik meistens so verdreht wird, daß man seinen Sinn stark verengert, geht die Verdrehung des Begriffes Lust gewöhnlich in der entgegengesetzten Richtung. Der Sinn dieses

Begriffes wird meistens stark erweitert, oft so stark, daß schließlich jedes Gefühlserlebnis als lustvoll bezeichnet werden kann. Auf diese Weise erweitert ja den Begriff Lust z. B. Dessoir, indem er erklärt: »Das Erleben einer innerlichen Bereicherung durch Hingabe an einen anschaulich gewordenen Wert und das erhöhte Bewußtsein des eigenen Seins — obgleich keine abgezirkelte und abgestempelte Lust — bleibt in höherem Sinne lustvoll« (Ästh. [2], S. 107).

Dessoir deutet diese Erweiterung des Begriffes Lust als eine Möglichkeit an. Und er bleibt sich dessen bewußt, daß der Begriff Lust dann nicht mehr in seinem eigentlichen Sinne gebraucht wird. Bei anderen ist aber dieses Bewußtsein nicht mehr vorhanden. Sie glauben mit richtigen Begriffen zu operieren, indem sie ungefähr in dieser Weise folgern: Jedes Gefühlserlebnis, auch das unlustvollste, bereichert uns innerlich. Das Gefühl einer inneren Bereicherung ist aber immer lustvoll. Also ist jedes Gefühlserlebnis in diesem höheren Sinne lustvoll.

Eine solche Folgerung stellt jedoch alles auf den Kopf. Freilich ist es wahr, daß jedes tiefere — auch unlustvolle — Gefühlserlebnis uns innerlich bereichert. Freilich ist ferner das Gefühl einer solchen inneren Bereicherung immer lustvoll. Aber daraus folgt doch keineswegs, daß der Gesamtcharakter auch der schmerzvollsten Gefühlserlebnisse lustvoll wäre, und um den Gesamtcharakter der Gefühlserlebnisse handelt es sich ja hier dauernd. Wäre dem so, dann würde es keine ihrem Gesamtcharakter nach unlustvollen Gefühlserlebnisse mehr geben. Auch der Verlust der liebsten Angehörigen, die bittersten Enttäuschungen, die schwersten Schicksalschläge und die furchtbarsten Leiden wären dann alle ihrem Endergebnis und Gesamtcharakter nach lustvolle Gefühlserlebnisse, denn sie alle bereichern uns gewiß innerlich, sogar sehr tief.

Bei einer derartigen Folgerung werden wahrlich Mücken geseigt und Kamele verschluckt. Die formale Lust der inneren Bereicherung, die jedem tieferen, auch dem schmerzvollsten Gefühlserlebnis zweifellos anhaftet, kann unmöglich für den Gesamtcharakter des Erlebnisses ausschlaggebend werden. Wäre dem so, dann würde ja jeder Schmerz und jedes Leiden lustvoll sein; dies umso sicherer, je tiefer der Schmerz ist. Denn je tiefer der Schmerz, desto größer muß natürlich die dadurch verursachte innere Bereicherung sein. Jedem tieferen, auch dem schmerzvollsten Gefühlserlebnis haftet freilich die aus der durch das Erlebnis selbst verursachten inneren Bereicherung herfließende Lust an. Diese Lust wird ein Bestandteil in dem Gesamterlebnis. Doch wäre es offenbar widersinnig zu behaupten, dieser formale Bestandteil, der natürlich im Vergleich zu dem Inhalt des Erlebnisses verschwindend ist, verwandle das seinem Inhalt nach schmerzvolle Er-

lebnis in eine Lust. Mit noch besserem Grund könnte man dann sagen, daß alle Goldmünzen eigentlich Silbermünzen sind, denn jede Goldmünze enthält auch einen kleinen Prozentsatz Silber. Nach derselben Logik würde es aber auch keine Silbermünzen geben können, denn alle Silbermünzen wären dann — Kupfermünzen, da jede Silbermünze wohl etwas Kupfer enthält.

Auf solche Abwege gerät man, wenn man mit den Begriffen Taschenspielerei treibt, ihren Sinn bald verengert, bald erweitert und dieselben Wörter bald in dieser, bald in jener Bedeutung anwendet. Auf einer solchen Taschenspielerei, vornehmlich mit den Begriffen Lust und Unlust, beruht zu einem großen Teil das ganze Lustdogma. Denn wenn man den ästhetischen Eindruck in seinem richtigen Sinne nimmt, und die Begriffe Lust und Unlust ebenso, dann ist es unmöglich zu behaupten, der ästhetische Eindruck sei immer lustvoll, d. h. den Lebensprozeß fördernd, erhebend, erleichternd. Wir fühlen ihn vielmehr oft als hemmend und niederdrückend, d. h. als unlustvoll. Und müssen ihn oft so fühlen.

3. Was zeigen die Erfahrungstatsachen.

Da es nun aber auch Ästhetiker gibt, welche die Begriffe Lust und Unlust wie alle übrigen hierhergehörigen Begriffe in ihrem unveränderten Sinne nehmen und an diesem richtigen Sinne auch folgerichtig festhalten, aber trotzdem der Ansicht sind, der ästhetische Eindruck müsse seinem Endergebnis nach immer lustvoll sein, so kann die Frage damit nicht als entschieden betrachtet werden, daß man nur auf die logischen Folgerungen hinweist, die sich aus dem Begriff des ästhetischen Eindrucks einerseits und aus den Begriffen der Lust und Unlust anderseits ergeben. Man muß auf eine sachlich-inhaltliche Prüfung der Frage eingehen und feststellen, was die Erfahrungstatsachen in dieser Beziehung zeigen.

Welches sind aber die Erfahrungstatsachen, die hier herangezogen werden können? Zunächst sind sie innerer Art. Der ästhetische Eindruck ist ein Gefühlseindruck in uns. Also etwas Seelisches. Welche Natur solche seelischen Eindrücke haben und welches besonders ihr Verhältnis zu Lust und Unlust ist, darüber kann ein jeder nur auf Grund innerer Selbstbeobachtung etwas aussagen. Auf diesem Wege kommen wir aber nicht weit. Denn dem einen sagt seine innere Erfahrung dieses, dem andern jenes. Oder jedenfalls glauben sie auf Grund innerer Erfahrung dieses oder jenes beobachtet zu haben, ohne daß jemand die Möglichkeit hat, die Richtigkeit gerade seiner Selbst-

beobachtung zu beweisen. Da steht nur Behauptung gegen Behauptung. Darum muß man objektive Tatsachen heranziehen. Zum Glück gibt es auch solche. Denn obgleich der ästhetische Eindruck selber rein subjektiver Natur ist, hat er doch objektive Ursachen. Diese objektiven Ursachen sind die Dinge, Ereignisse und Erscheinungen, welche den ästhetischen Eindruck in uns hervorrufen. Von diesen objektiven Ursachen des ästhetischen Eindrucks muß man nun mit einiger Sicherheit feststellen können, ob sie alle ausnahmslos geeignet sind nur lustvolle Eindrücke hervorzurufen oder ob einige oder vielleicht sogar viele von ihnen ihrer Natur nach unlustvolle Eindrücke hervorrufen müssen. Und da es sich hier um die Feststellung der Natur objektiver Gegenstände und Erscheinungen handelt, sind wir bei dieser Prüfung nicht nur auf subjektive innere Erfahrung angewiesen, sondern bewegen uns auf einem Boden, wo sich die gemachten Feststellungen wenigstens mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit beweisen lassen.

Leichterer Übersichtlichkeit halber pflegt man das Seiende, soweit es Gegenstand ästhetischer Betrachtung und ästhetisch wirkungsfähig ist, in drei große Reiche einzuteilen, nämlich in die der Natur, des Menschenlebens und der Kunst. Auf diese drei Reiche müssen wir hier wenigstens einen flüchtigen Blick werfen um festzustellen, ob ihre Erscheinungen ihrer objektiven Natur nach geeignet sind, auf den ästhetischen Betrachter immer nur lustvolle oder gelegentlich auch unlustvolle Eindrücke zu machen.

Der ästhetische Eindruck der Naturerscheinungen.

Was die sogenannte äußere Natur betrifft, scheinen ihre Erscheinungen allerdings beim ersten Anblick geeignet zu sein, auf den ästhetischen Betrachter nur lustvolle Eindrücke zu machen. Dies kommt wohl daher, weil man gewohnt ist unter der ästhetisch betrachteten Natur sich nur die schöne Natur zu denken. Und in der Tat: der ästhetische Naturbetrachter wählt sich gewöhnlich aus den Erscheinungen der äußeren Natur zum Gegenstande nur solche, deren Anblick geeignet ist, dem Betrachter ungetrübten Genuß zu gewähren. Der Mensch betrachtet, wenn er sich zur Natur ästhetisch verhält, gewöhnlich nur den rauschenden »poetischen« Wald, den idyllischen, lieblich lächelnden Binnensee, den stolzen, majestätischen Berg, die in Farbenpracht und üppiger Vegetation prangenden Wiesen, Gärten und Felder usw. Kurz: von der Natur wird meistens nur die positive Seite ästhetisch betrachtet, d. h. diejenigen Erscheinungen, in denen die schöpferische Kraft der Natur in ihrer Blüte und Fülle zum Ausdruck kommt und die somit von dem Wachstum und Aufgang des Lebens Zeugnis ablegen. Aber es gibt in der Natur auch negative

Erscheinungen, die also in einem verneinenden Verhältnis zu der Erhaltung und zum Wachstum des Lebens stehen, wie die positiven Naturerscheinungen in einem bejahenden Verhältnis dazu stehen. Die negativen Naturerscheinungen zeugen von Niedergang und Verfall, von der Verkümmerung oder gar vom Erlöschen des Lebens. Die schöpferische Kraft der Natur scheint in ihnen in ihrer Entfaltung gehemmt, versiegt, erstarrt zu sein.

Schon in bezug auf die Landschaften ist dieser Gegensatz festzustellen. Es gibt positive und negative Landschaften. Jene zeugen vom Aufgang, von der Entfaltung und Blüte der siegreichen Schöpferkraft der Natur, also vom Wachstum und Aufstieg des Lebens. Diese zeugen vom Gegenteil, d. h. von der Verkümmerung und vom Versiegen der Schöpferkraft der Natur, also vom Niedergang, Verfall und von der Vernichtung des Lebens. Zu beiden Arten ist ein ästhetisches Verhalten möglich. Der Gefühlseindruck, den diese zwei Arten der Landschaft auf den ästhetischen Betrachter machen, muß ihrer entgegengesetzten Natur gemäß auch ein entgegengesetzter sein. Die positive Landschaft macht natürlich einen erfreulichen, erhebenden Eindruck. Die negative ebenso notwendig einen traurigen, niederschlagenden Eindruck. Von dieser letzteren Art muß der Eindruck sein, den z. B. eine weit ausgedehnte öde nordische Moorebene, eine kahle vegetationslose Heidelandschaft, eine Sandwüste, die in ihrer Unfruchtbarkeit erstarrten sibirischen Tundren, oder die Eisfelder der Polargegenden auf den ästhetischen Betrachter machen. Daß der Eindruck derartig ist, weiß jeder, der solche Landschaften gesehen hat. Persönlich kenne ich auf dem Gebiet der Natureindrücke nichts Trostloseres und Jämmerlicheres als den Anblick einer nordischen Moorebene. Soweit das Auge sieht, erblickt man keinen grünen oder überhaupt farbigen Fleck, der von Leben zeugte. Alles ist vielmehr farblos fahl, verwelkt und öde und so jämmerlich arm, kraft- und leblos, als ob die Natur an dieser Stelle in ihrer Kraft- und Saftlosigkeit verdorrt und abgestorben wäre. Der Eindruck, den eine solche jammervolle, verwelkte, in ihrem Leben verkümmerte oder auch leblose und erstarrte Natur auf den ästhetischen Betrachter machen muß, ist natürlich ein niederdrückender, oft geradezu beklemmender. Der Kraftlosigkeit und Armut ganzer Jammer faßt ihn an. Daß auch die öden, leblosen Eisfelder der Polargegend einen ähnlichen Eindruck auf den Betrachter machen, geht z. B. aus der Schilderung des bekannten Nordpolfahrers Peary unzweideutig hervor.

Schon der ästhetische Eindruck der Landschaften kann also und muß sogar oft ein vorwiegend unlustvoller sein. Noch klarer ist dies der Fall bei anderen Naturerscheinungen. Dies zeigt sich deutlich

z. B. beim Wechsel der Jahreszeiten. Je nachdem eine Jahreszeit das Aufblühen oder Abblühen des Naturlebens bedeutet, ist ihr allgemeiner Gefühlseindruck ein erfreulicher oder traurig stimmender, wie besonders der Gegensatz der heiteren, hoffnungsvollen Frühlingsstimmung und der melancholischen, niedergeschlagenen Herbststimmung zeigt. Dasselbe zeigt sich an den Witterungsverhältnissen. Daß schönes Wetter den Menschen heiter und trübes Wetter traurig stimmt, ist ja eine so allbekannte Tatsache, daß es kaum erwähnt zu werden braucht. Wie stark niederdrückend und unlustvoll der Einfluß des Wetters auf die Stimmung des Menschen gelegentlich sein kann, zeigt schon der Umstand, daß man sogar von Selbstmordwetter spricht. Und der gedankenreiche französische Ästhetiker und Philosoph, Abbé Dubos, der in seinem Werke *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) sehr eingehend u. a. den Einfluß des Klimas und anderer physischer Verhältnisse auf die Stimmung, auf den Geist, Charakter und die geistige Kultur der Menschen untersucht, nimmt diesen Ausdruck, der wohl gewöhnlich ein Scherzwort ist, ganz ernst, indem er an Hand der Statistik versichern zu können glaubt, daß wenigstens in einer europäischen Großstadt die Anzahl der Selbstmorde statistisch nachweisbar von den Witterungsverhältnissen abhing. Die Selbstmordstatistik der betreffenden Stadt zeigt, berichtet Dubos (a. a. O. S. 246) *que »de soixante personnes qui se défont elles-mêmes dans le cours d'une année, cinquante se sont portées à cet excès de fureur vers le commencement ou bien à la fin de l'hiver ou il règne dans cette contrée un vent de Nord-Est qui rend le ciel noir et qui afflige sensiblement les corps les plus robustes*[1]).«

Es ist wohl kaum nötig noch darauf hinzuweisen, daß die Finsternis, die Kälte, die Dürre, die Unfruchtbarkeit und andere negative allgemeine Naturerscheinungen ebenso notwendig auf den ästhetischen Betrachter einen unlustvollen Eindruck machen wie das Licht, die Wärme, die Fruchtbarkeit und andere entsprechende positive Naturerscheinungen einen lustvollen Eindruck machen.

So zeigt es sich schon an den Erscheinungen der äußeren Natur, daß einige von ihnen ihrer Eigenart gemäß ebenso unfehlbar auf den ästhetischen Betrachter einen vorwiegend unlustvollen wie andere einen vorwiegend lustvollen Eindruck machen müssen. Und wenn es sich um die Gegenstände und Erscheinungen der äußeren Natur handelt, hängt ihr lustvoller oder unlustvoller Gefühlswert wesentlich von der Positivität oder Negativität der betreffenden Erscheinung ab. Auch hat

[1]) Vgl. K. S. Laurila, Les premiers devanciers français de la théorie du milieu. Annales de l'Académie finnoise des sciences. Helsinki 1928.

man keinen Grund zu behaupten, ein ästhetisches Verhalten sei möglich nur zu den positiven, nicht aber zu den negativen Naturerscheinungen. Es ist erfahrungsgemäß ebensogut zu diesen wie zu jenen möglich. Wir können uns ebensogut in den trostlosen, traurig stimmenden Anblick einer nordischen Moorlandschaft, einer Sand- oder Eiswüste betrachtend versenken wie in den hocherfreuenden des Vierwaldstätter- oder Comosees oder einer Rivieralandschaft. Nur ist es natürlich, daß der Anblick dieser letztgenannten Landschaften von allen bevorzugt wird, die in der glücklichen Lage sind zu wählen.

Der ästhetische Eindruck der Erscheinungen des Menschenlebens.

Wenn schon der ästhetische Eindruck der Naturerscheinungen oft ein unlustvoller sein muß, so ist das gleiche bei den Erscheinungen des Menschenlebens noch viel mehr der Fall. Die negativen Erscheinungen spielen ja hier eine verhältnismäßig viel größere Rolle als in der äußeren Natur. Man braucht nur kurz hinzuweisen auf die Hauptgebiete des Menschenlebens, wo dieser Gegensatz des Positiven und des Negativen, d. h. der aufbauenden und niederreißenden Kräfte, zum Vorschein kommt. Dieser Gegensatz zeigt sich schon an dem körperlich-geistigen Wesen des Menschen. Schon der Körper des Menschen kann entweder gesund und wohlgebaut, von Kraft und Leistungsfähigkeit zeugend oder aber kränklich, schwach und verunstaltet sein. Ebenso sicher wie jener dem ästhetischen Betrachter einen erfreulichen Anblick bietet, gewährt dieser ihm einen unerfreulichen. Dasselbe zeigt sich an dem Charakter und an den geistigen und moralischen Eigenschaften des Menschen. Auch diese können entweder gesund oder krank, entweder positiver oder negativer Art sein. Sie können entweder auf die Förderung und den Aufbau oder auf die Hemmung und Zerstörung des Lebens gerichtet sein. Im ersten Falle ist ihr ästhetischer Eindruck ein lustvoller, im letzten ebenso unfehlbar ein unlustvoller. Wenn diese Eigenschaften dann in entsprechenden Handlungen zum Ausdruck kommen, ist da natürlich derselbe Gegensatz vorhanden, mit eben denselben Folgerungen in bezug auf den ästhetischen Eindruck.

Am stärksten tritt aber wohl das Negative im Menschenleben hervor in den Menschenschicksalen, in dem, was den Menschen geschieht. Daß hier das Negative sogar bei weitem vorwiegt, war seit jeher die allgemeine Ansicht und Klage der Weisen. Es geschah wohl vor allem im Hinblick auf diese Negativität, auf das ungeheure Quantum von Unglück und Leiden, das in Menschenschicksalen zum Vorschein kommt, daß das ganze Leben ein Jammertal genannt worden ist. Doch lohnt

es sich nicht, wenigstens nicht hier, darüber zu streiten, ob das Glück oder das Unglück im Menschenleben vorwiegt. Es genügt hier nur festzustellen, daß es jedenfalls im Menschenleben des Leidens und des Elends genug und mehr als genug gibt. Dies braucht wohl der Generation, die den Weltkrieg mit seinen Nachwehen erlebt hat, nicht besonders demonstriert zu werden. Und daß all dieses Unglück und Leiden, das selbstverschuldete wie das unverschuldete, von dem die Welt so voll ist, auf den ästhetischen Betrachter einen niederdrückenden, d. h. vorwiegend unlustvollen Eindruck machen muß, bedarf auch wohl keines Beweises. Auch wird niemand mehr leugnen wollen, daß es möglich ist sich zu all diesem Unglück und Leiden ästhetisch zu verhalten. Wenn aber jemand dies leugnete, kann diese Tatsache auch auf dem Wege einer logischen Folgerung bewiesen werden. Die ästhetische Verwertbarkeit des Unglücks, Leidens und der düsteren Nachtseiten des Lebens wird schon dadurch bewiesen, daß solche negativen Erscheinungen zu allen Zeiten den Künstlern in weitem Maße als Stoff gedient haben. Was aber dem Künstler als Stoff dienen kann, das muß ästhetisch betrachtet werden können, denn das Verhalten des Künstlers zu seinem Stoff ist eben das Urbild alles ästhetischen Verhaltens.

Daß wiederum die Künstler in ihren Werken Elend und Unglück, düstere Nachtseiten des Lebens und andere negative Erscheinungen im weitesten Maße behandelt haben, bedarf keines Beweises. Schon in der bildenden Kunst spielt die Schilderung von krankhaft verzerrten, verkrüppelten und verunstalteten menschlichen Formen, von Folter- und Greuelszenen und von Negativität jeder Art, eine große Rolle. Doch weit mehr vorwiegend sind die negativen Stoffe in der Poesie. Im Trauerspiel gehören ja nur solche Stoffe eigentlich zur Sache. Ist doch alles Tragische etwas tief Trauriges, Trauriges von erschütternder Art. Und solcher Traurigkeit liegt immer das Leiden zugrunde, ja es muß ein verschärftes Leiden sein, nämlich ein vernichtendes Leiden. Von solcher Art sind auch die von den großen Tragikern behandelten Stoffe, von Aischylos und Sophokles an bis auf Corneille, Racine Shakespeare, Schiller und Ibsen.

Aber auch im Lustspiel sind die behandelten Stoffe meistens negativer Art. Das Lustspiel, sowohl das alte als das moderne, behandelt ja gewöhnlich menschliche Dummheit, Eitelkeit, Kleinlichkeit, Lüsternheit und andere menschliche Gebrechen und Schwächen, — verliebte Narren, betrogene Narren, freche und betrügerische Narren, fromme, heuchlerische und gelegentlich auch naive Narren, aber Narren auf jeden Fall. Hat doch das Lustspiel es sich von jeher zum Ziel gesetzt *ridendo castigare mores*. Und es erblickt immer noch seine Hauptaufgabe

darin, menschliche Erbärmlichkeit und Narrheit dem geißelnden Lachen preiszugeben. Auch die im Lustspiel behandelten Stoffe sind somit meistens negativer Art und als solche unerfreulich. Und wenn wir über sie lachen, so ist es meistens nicht ein Lachen der Freude und des Wohlgefallens — es gibt auch ein solches Lachen —, sondern es ist ein verachtendes, geißelndes Lachen, wodurch wir am besten diese Art von Gebrechen treffen und unschädlich machen zu können glauben.

Und nun erst der Roman! Daß im Roman Unglück, Elend und traurige Menschenschicksale geschildert werden, muß nicht erst bewiesen werden. Man kann ruhig sagen, daß besonders im modernen Roman, von der Blütezeit des Naturalismus ab, gerade die Schilderung des Elends und der Nachtseiten des Lebens einen viel breiteren Raum einnimmt als die Schilderung des blühenden, gesunden Glücks und der Lichtseiten des Lebens. Und dies ist der Fall nicht etwa nur in den minderwertigen oder mittelmäßigen Kolportageromanen, sondern auch in den Romanen der anerkannten Meister, von Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, Daudet an bis auf Gottfried Keller, Dostojewskij, Leo Tolstoi, Maxim Gorki, Jonas Lie, Knut Hamsun, August Strindberg und Johannes Linnankoski in unserer finnischen Literatur. Es ist häufig, besonders dem naturalistischen Roman, zum Vorwurf gemacht worden, daß er allzu einseitig, oft fast ausschließlich, nur krankhafte, verzerrte Erscheinungen, Unglück, Elend, Laster, düstere Nachtseiten des Lebens schildere und die Lichtseiten und das Positive und Gesunde beiseite lasse. Ein solcher Vorwurf war auch oft berechtigt, soweit nämlich die negativen Erscheinungen des Lebens einseitig und übertrieben hervorgekehrt wurden.

Aber eine ziemlich starke Betonung der negativen Lebenserscheinungen in der Kunst ist grundsätzlich nicht allein berechtigt, sondern auch notwendig. Denn das Negative nimmt doch in dem wirklichen Leben einen sehr breiten Raum ein und spielt darin eine ungeheure Rolle. Nur der seichteste Optimismus kann dies unbemerkt lassen. Dem tiefer dringenden Blick zeigt sich in der Wirklichkeit verhältnismäßig wenig Erfreuliches. Zu diesem Ergebnis war auch schon Schiller gekommen. Und er drückt diese uralte Erfahrungstatsache durch den Mund der Kassandra aus in den Worten:

»Wer erfreute sich des Lebens,
der in seine Tiefen blickt.«

Da nun das Negative im wirklichen Leben einen so breiten Raum einnimmt und eine so ungeheure Rolle spielt, muß es auch in der Kunst in einer, dieser seiner wirklichen Stellung und Rolle entsprechenden Bedeutung zum Vorschein kommen. Sonst würde die Kunst kein rich-

tiges, sondern ein oberflächlich verschönertes und gefälschtes Bild vom wirklichen Leben geben.

Dies ist aber auch aus einem anderen Grunde notwendig. Die Unlust, auch die erschütternde und beklemmende, ist ein wichtiger Bestandteil des menschlichen Lebensgefühls. Jener Bestandteil gibt diesem Gefühl seinen zwar herben und bitteren, aber zugleich stählenden und vertiefenden Charakter. Die Kunst hat ja die Aufgabe, uns das Menschenschicksal nach allen Seiten in seinem vollen Ernst und in seiner vollen Tiefe erleben zu lassen. Zu diesem Menschenschicksal gehört nun aber auch als wesentlicher Faktor das Unglück und Leiden. Diesen Bestandteil darf die Kunst uns nicht vorenthalten; sie würde sonst ihre Aufgabe nicht erfüllen, würde uns das Menschenschicksal nicht in seiner vollen Tiefe erleben lassen. Nur dann, wenn wir das Menschenschicksal auch nach diesen seinen schmerzvollen Seiten erleben, haben wir ein tiefes und volles Gefühl von dem Dasein des Menschen. Erst dann wird es uns, um mit Volkelt zu reden, recht lebendig, »was es heiße Mensch sein, als Mensch sich freuen, kämpfen und leiden«.

Der ästhetische Eindruck der Kunstwerke.

In bezug auf die Naturerscheinungen ebenso wie auf die Erscheinungen des Menschenlebens ist eben nachgewiesen worden, daß ihr ästhetischer Eindruck in vielen Fällen, ihrer eigenen Natur gemäß, ein vorwiegend unlustvoller sein muß. Nun ist noch dieselbe Untersuchung in bezug auf die Kunstwerke anzustellen. Das ist im vorhergehenden mittelbar bereits geschehen. Wir haben ja gesehen, daß die Gegenstände, Erscheinungen und Vorgänge, die in der Kunst, besonders in der Poesie, geschildert werden, in vielen Fällen ihrer Natur gemäß in der Wirklichkeit einen unlustvollen Eindruck machen müssen. Dann ist aber nicht einzusehen, wie sie in der Kunst dargestellt einen anderen, und gar noch den entgegengesetzten Eindruck hervorrufen könnten. Vielmehr folgt schon aus dem Wesen der Kunst, daß diese Gegenstände, in der Kunst dargestellt, auf den Empfänger einen ähnlichen Eindruck machen müssen, wie sie ihn auf den Künstler selbst in der Wirklichkeit gemacht haben. Denn die künstlerische Darstellung hat ja nur den Zweck, die Gefühlseindrücke, welche die Lebenserscheinungen auf den Künstler selbst gemacht haben, in anschaulicher und in möglichst ansteckender Form anderen mitzuteilen, um diese dasselbe fühlen zu lassen. Demgemäß müssen also diejenigen Erscheinungen und Vorgänge, welche auf den Künstler selbst niederdrückend, erschütternd, beklemmend oder sonst unlustvoll gewirkt haben, auch auf die Empfänger des Kunstwerkes in derselben Weise wirken. Sonst hätte der Künstler seinen Zweck verfehlt. Es wäre ihm dann nicht gelungen, seine Ge-

fühlseindrücke anderen mitzuteilen, diese dasselbe fühlen zu lassen, was er gefühlt hatte. Mit anderen Worten: er hätte dann kein Kunstwerk geschaffen, da sein Erzeugnis nicht den Zweck erreicht, den jedes Kunstwerk verfolgt.

Hiermit wird keineswegs gesagt, daß das Kunstwerk beim Empfänger genau dieselben Gefühlseindrücke hervorrufen muß, welche der Künstler selbst ursprünglich hatte und die er durch sein Werk anderen mitteilen und übertragen wollte. Schon indem der Künstler seinen eigenen Eindrücken eine anschauliche, planmäßig gestaltete Form gibt, um sie anderen auszudrücken, werden die ursprünglichen Eindrücke mannigfachen Modifikationen unterworfen, wie ich in meiner finnischen Ästhetik es dargelegt habe. Doch haben diese Modifikationen ihre bestimmten Grenzen. Es wäre ja auch sonderbar, wenn dasjenige, was auf den Künstler selbst niederdrückend, erschütternd oder beklemmend gewirkt hatte, auf andere, denen der Künstler seine Eindrücke durch sein Werk mitgeteilt hatte, erhebend, erfreuend, erheiternd wirkte. Dann wäre jede künstlerische Tätigkeit unmöglich, denn der Künstler wäre dann nicht imstande seine Gefühlseindrücke anderen mitzuteilen und sie dasselbe fühlen zu lassen, was er selbst gefühlt hatte. Und dies war eben, wie wir festgestellt haben, der Zweck jeder künstlerischen Darstellung.

Hiergegen wird nun von der Seite der Anhänger des Lustdogmas der Einwand erhoben, daß gerade in der Kunst die aus dem Inhalt herfließende Unlust durch die aus der künstlerischen Darstellung selbst entspringende Lust überwunden werde, daß der Gesamt- und Endeindruck auch eines seinem Inhalt nach traurigen und düsteren Kunstwerkes immer doch Befriedigung und Genuß ist. Volkelt gibt diesem Einwand folgende Formulierung (Syst. I, S. 356): »Selbst wo uns grausige Tragik oder entsetzliche Jämmerlichkeit geschildert wird, selbst wo wilder Schmerzensaufschrei, verzweifelter Hohn, trostlose Schwermut aus dem Kunstwerk entgegentönen, wird der aus der besonderen Natur des Inhalts fließenden Unlust, wofern nur die Darstellung wahrhaft künstlerisch ist, eine noch reichere Menge von Genuß siegreich gegenübertreten. Auch Othello oder Lear, Maria Magdalena oder die Weber führen trotz aller Beklemmungen und Folterungen dennoch überwiegenden Genuß mit sich.«

Dieser Einwand wird oft auch in der Form ausgedrückt, daß man sagt: Der unlustvolle Eindruck eines inhaltlich niederdrückenden, beklemmenden Kunstwerks wird durch die aus der Form herfließende Lust neutralisiert, so daß das Endergebnis und der Gesamteindruck des Werkes doch Lust ist. Unter der »Form« versteht man dann offenbar eben das künstlerische Talent oder Darstellungsvermögen, soweit

es sich im Werke bekundet. In beiden Fällen ist der Gedanke wohl genau derselbe, nur in etwas anderen Worten ausgedrückt. Aber in beiden Formen scheint mir der Einwand unhaltbar. In seiner zweiten Form ist er eigentlich schon im vorangehenden widerlegt worden. Der diesem Einwand zugrunde liegende Gedanke ist eine *contradictio in adiecto*. Wenn nämlich unter der Form, wie hier, das im Werk zum Vorschein kommende künstlerische Darstellungsvermögen verstanden wird, dann ist es ein offenbarer Widerspruch zu behaupten, die aus der Form herfließende Lust verwandle den unlustvollen Eindruck des Dargestellten in sein Gegenteil. Worin besteht denn das künstlerische Darstellungsvermögen? Es besteht, wie wir festgestellt haben, darin, die eigenen Gefühlseindrücke anderen fühlbar zu machen, sie so auszudrücken, daß andere sie mit- oder nachfühlen. Nun ist der Künstler selbst durch düstere, jammervolle oder sonst negative Lebenserscheinungen natürlich niedergedrückt, vielleicht sogar erschüttert und beängstigt, jedenfalls unlustvoll ergriffen worden. Ist er ein Künstler, dann muß er diese seine unlustvollen Eindrücke so darstellen können, daß andere eben d i e s e l b e n Eindrücke bekommen, also auch durch seine Darstellung niedergedrückt, erschüttert, beängstigt werden. Werden sie es nicht, sondern im Gegenteil erfreut und befriedigt, wie die Anhänger des Lustdogmas verlangen, dann hat der Künstler durch seine Darstellung seinen Zweck, der zugleich der Zweck aller Kunst ist, nicht erreicht. Er ist dann eben kein Künstler. Und sein Talent ist ein wahrhaftes Danaergeschenk, das direkte Gegenteil von Talent. Es bewirkt ja eben das Gegenteil von dem, was damit erstrebt wird. Statt andere ungefähr dasselbe fühlen zu lassen, was der Künstler selbst gefühlt hatte — wie es der Zweck der Kunst ist —, läßt dieses Talent sie etwas ganz anderes und sogar Entgegengesetztes fühlen.

Hierzu könnte nun Volkelt allerdings bemerken, daß er die Bedeutung der aus der künstlerischen Darstellung herfließenden Lust nicht so gemeint habe. Er sagt ja nicht, daß diese formale Lust die aus dem Inhalt fließende Unlust in Lust verwandle, sondern ihr nur »siegreich gegenübertrete«. Der Eindruck des trostlosen Inhalts bleibt also nach wie vor unlustvoll. Aber dieser unlustvolle Eindruck des Inhalts wird durch den lustvollen Eindruck der Form überwunden, oder »überstimmt«.

Hierdurch wird die Sache jedoch nicht besser. Wenn es sich darum handelt, den Eindruck eines Kunstwerks und dessen Verhältnis zur Lust und Unlust festzustellen, dann dürfen zu diesem Eindruck nur diejenigen Gefühle gerechnet werden, welche das Dargestellte selbst unmittelbar hervorruft. Die Gefühle aber, welche die D a r s t e l l u n g a l s s o l c h e, d. h. das darin zum Vorschein kommende größere oder

kleinere Talent, hervorruft, dürfen nicht dazugerechnet werden, denn die gehören nicht zur Sache. Sie sind vielmehr ein Nebenbei, ein *hors-d'œuvre.* Wer der technischen Fertigkeit oder der größeren oder kleineren Meisterschaft des Künstlers seine Aufmerksamkeit zuwendet und diese auf sich wirken läßt, der läßt nicht mehr das Kunstwerk selbst allein auf sich wirken, steht nicht mehr unter dessen Eindruck. Er verfährt wie ein Kind, das nach dem Wege fragt, aber dann sein Auge auf die Hand dessen richtet, der ihm den Weg weist, diese Hand betrachtet und darüber die Hauptsache, den Weg, aus dem Auge verliert. Ungefähr ähnlich geht es dem Zuhörer oder Zuschauer, der bei einer künstlerischen Darbietung auf die größere oder kleinere Meisterschaft und Technik der Darstellung achtet. Auch er verliert dabei die Hauptsache, nämlich das, was dargestellt wird, mehr oder weniger aus dem Auge. Und das Kunstwerk selbst besteht doch in dem, was dargestellt wird, nicht in dem größeren oder kleineren Können des Darstellers. Dieses Können ist etwas, was nur mittelbar und nachher aus der Darstellung gefolgert werden kann.

Von den beiden größten Rednern des Altertums, von Demosthenes und Cicero, erzählt man, daß die Zuhörer des ersteren meistens gar nicht dazu kamen, seine Reden zu loben und sein Rednertalent zu bewundern, denn sie standen so vollkommen unter dem Eindruck seiner Rede, daß sie darüber sein Rednertalent und sogar den Redner selbst vergaßen. Die Zuhörer Ciceros dagegen lobten aufs eifrigste den Redner und bewunderten sein Talent, wozu sie gute Zeit und Gemütsruhe hatten, denn die Rede hatte nie auf sie einen so starken Eindruck gemacht, daß sie darüber den Redner und sein Talent vergessen hätten, sondern eher umgekehrt. Die Zuhörer des Demosthenes standen gänzlich unter dem Eindruck des Dargestellten, die des Cicero unter dem Eindruck der Darstellung und ihrer Virtuosität. Jene waren bei der Sache, auf sie wirkte nur das Kunstwerk selbst, diese waren nicht bei der Sache, sie standen unter der Wirkung des Nebenbei und übersahen oder überhörten darüber die Sache selbst, mehr oder weniger. Handelt es sich also um den Eindruck des Othello, des Lear, der Maria Magdalena, der Weber, der Gespenster oder der Wildente, so gehören dazu nur diejenigen Gefühle, welche die in jenen Werken uns vorgeführten Lebensbilder, d. h. das Dargestellte selbst, unmittelbar hervorrufen. Und dieser Eindruck ist in allen jenen Fällen, wie Volkelt auch selbst anzuerkennen scheint, ein vorwiegend unlustvoller. Damit ist die Frage erledigt und der Eindruck jener Werke festgestellt. Denn die Lust- oder Unlustgefühle, welche das Talent oder die Talentlosigkeit der Verfasser jener Werke bei dem kritischen Betrachter hervorrufen mag, gehören keineswegs mehr zu dem Eindruck der Werke selbst, sind

keine Bestandteile darin und können somit den Eindruck des Werkes selbst nicht ändern.

Bisweilen sucht man den Lustcharakter des Kunstwerkes auch durch den Hinweis auf die Scheinhaftigkeit aller Kunst glaubhaft zu machen. Wir wissen ja, sagt man, daß die im Kunstwerk geschilderten Vorgänge und Schicksale nichts Wirkliches sind, sondern nur Dichtung. Dieses Bewußtsein der Nichtwirklichkeit des Dargestellten bewirkt es, meint man, daß auch die im Kunstwerk geschilderten an und für sich traurigen Schicksale auf uns keinen niederdrückenden, d. h. unlustvollen Eindruck machen, wie sie ihn ihrer Natur gemäß machen müßten, wenn sie wirklich wären, sondern einen lustvollen.

Diese Erklärung versagt jedoch völlig. Dazu ist zu bemerken, daß erstens der Umstand, ob das im Kunstwerk Dargestellte wirklich oder nicht wirklich ist, erfahrungsgemäß nichts bedeutet. Es ändert nichts an dem ästhetischen Eindruck des Faust, des Werther oder des Puppenheims, ob die Gretchenepisode, das Schicksal Werthers oder das der Nora in Wirklichkeit sich gerade so abgespielt hat, wie es im Kunstwerk geschildert ist, oder nicht. Dies gehört gar nicht zur Sache, spielt gar keine Rolle und darf auch keine Rolle spielen. Denn die Frage, ob die im Kunstwerk geschilderten Vorgänge im gewöhnlichen Sinne wirklich oder unwirklich sind, ist eine vollkommen außerästhetische und außerkünstlerische Frage, die von vornherein ausgeschaltet ist. Die Kunst hat ihre eigene Spielregel: die Spielregel der künstlerischen Illusion. Wer dem Eindruck des Kunstwerkes sich hingeben will, muß diese Spielregel befolgen und alle Fragen der gemeinen Wirklichkeit zu Hause lassen. Sonst ist er eben ein Spielverderber, der aus dem Spiel, d. h. aus der Kunst, ausgeschlossen wird. Richtiger: er schließt sich selbst aus, er kann nicht mitkommen, weil er gar nicht auf die Kunst innerlich eingestellt ist.

Wenn nun aber noch das Bewußtsein von der Unwirklichkeit eines im Kunstwerk geschilderten traurigen Schicksals einen unlustvollen Gefühlseindruck in einen lustvollen verwandeln könnte, dann müßte selbstverständlich das Bewußtsein von der Unwirklichkeit erfreulicher Vorgänge im entgegengesetzten Sinne wirken und ihren lustvollen Eindruck in einen unlustvollen verwandeln. Erfahrungsgemäß ist dies nicht der Fall. Dann darf auch das Gegenteil nicht behauptet werden.

Die Lustquellen Volkelts. Es wurde im vorangehenden schon gesagt, daß von allen Ästhetikern, die am Lustcharakter des ästhetischen Eindrucks festhalten, Volkelt wohl am ausführlichsten diese Lehre zu begründen gesucht hat. Was zugunsten dieser Lehre gesagt werden kann, das ist vornehmlich eben von Volkelt gesagt worden. Im ersten Band seines ästhetischen Systems faßt Volkelt in einem besonderen Kapitel noch alles zusammen, was er an verschiedenen Stellen von

der ästhetischen Lust gesagt hat. Da zählt er eine Menge von Lustquellen auf, aus denen die ästhetische Lust sich zusammensetzt, wie z. B.: Die sinnliche Lust des ästhetischen Wahrnehmens sowohl seinem Inhalt als auch seiner Funktion nach; die Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen, die Lust der Einfühlung, die Lust der Gefühlslebendigkeit, die Lust an Gliederung und Einheit, die Lust der Entlastung, die Lust der Illusion, die Lust der Höhenphantasie usw.

Es erübrigt sich hier die Ersprießlichkeit dieser Lustquellen im einzelnen zu prüfen. Dies ist umsoweniger notwendig, als es sich hier offenbar nicht um lauter ästhetische, sondern vielmehr meistens um allgemein psychologische »Lustquellen« handelt. Die von Volkelt aufgezählten ästhetischen Lustquellen sind ja zum größten Teil allgemeine seelische Tätigkeiten (Tätigkeit des Beziehens und Verknüpfens, der Gliederung, die Gefühlstätigkeit, die Phantasietätigkeit usw.). Solche Tätigkeiten, sowohl die seelischen als die körperlichen, sind wohl, wenigstens theoretisch betrachtet, und bei normaler Ausübung, alle einigermaßen lustvoll. Aber die Lust, welche sie eventuell gewähren, ist keine speziell ästhetische Lust. Es geht deshalb nicht an, die ästhetische Lust aus solchen Quellen zu konstruieren. Dann könnte man schließlich auch zu dem Genuß, den eine Symphonie oder ein Gemälde uns gewährt, die Lust zählen, welche aus der normalen Ausübung unseres Gehör- und Gesichtsvermögens herfließt. Die Art, wie Volkelt die ästhetische Lust aus der Ausübung allgemein menschlicher Tätigkeiten zusammenkonstruiert, erinnert auch etwas an die Art, wie Frosine dem Harpagon ein großes Vermögen konstruiert — aus Ausgaben, die seine zukünftige Frau nicht macht.

Wenn es sich, wie hier, darum handelt zu erklären, wie der ästhetische Eindruck der an und für sich unlustvollen Erscheinungen doch lustvoll sein kann, könnten von den von Volkelt aufgezählten Lustquellen nur zwei in Frage kommen, die allgemeine seelische Funktionslust (die Lust aus der Ausübung normaler seelischer Tätigkeiten) und die Lust der inneren Bereicherung, die der Volkeltschen Lust am Menschlich-Bedeutungsvollen und der Lust der Gefühlslebendigkeit entsprechen würde, welche beiden offenbar nur die objektive und subjektive Seite derselben Lustquelle sind. Auch diese beiden fraglos wirklichen Lustquellen können jedoch nicht den unlustvollen Eindruck eines niederdrückenden Erlebnisses in Lust verwandeln. Denn das hieße behaupten, daß die aus der Gefühlsfunktion als solcher fließende Lust und die Lust der inneren Bereicherung, die jedes tiefe und traurige Erlebnis gewährt, so groß sind, daß sie ein schmerzvolles Erlebnis in Lust verwandeln — was offenbar widersinnig ist, wie im vorangehenden schon des weiteren gezeigt wurde.

Die Bedenklichkeit des Lustdogmas. Zum Schluß muß noch kurz darauf hingewiesen werden, warum es nötig ist, das ästhetische Lustdogma so energisch und unerbittlich zu bekämpfen. Dieses Dogma ist gefährlich und verderblich vor allem deshalb, weil dadurch die Bedeutung des ästhetischen Lebensgebiets und besonders auch die der Kunst ganz bedenklich herabgesetzt, verkümmert und entwürdigt wird. Wenn man an der Forderung festhält, jeder ästhetische Eindruck müsse lustvoll sein, dann wird die Kunst und das ganze ästhetische Verhalten unfehlbar zu einer mehr oder weniger vornehmen oder auch unvornehmen Liebhaberei, die mit den eigentlichen Zielen und ernsten und vitalsten Interessen des tätigen Lebens nichts oder jedenfalls äußerst wenig zu tun hat. Faßt man dagegen das ästhetische Verhalten so auf, daß es durchaus nicht immer ein lustvolles Verhalten, sondern ein Gefühlsverhalten im allgemeinen ist, ein Gefühlsverhalten, wobei und wodurch wir die innerste Bedeutung des ganzen Daseins sowohl nach ihren erfreulichen als auch und noch besonders nach ihren unerfreulichen und tief schmerzvollen Seiten fühlend unmittelbar erleben und dieser Bedeutung somit auf die intimste und tiefste Weise innewerden, dann ist die Kunst und das ästhetische Verhalten eine bitterernste und hochbedeutende Angelegenheit des Menschenlebens. Das ästhetische Lebensgebiet stellt sich dann ebenbürtig an die Seite des theoretischen und des praktischen Lebensgebiets und erfüllt im Menschenleben eine notwendige und hochwichtige Aufgabe. Diese Aufgabe kann das ästhetische Verhalten aber nur dann erfüllen, wenn wir offen anerkennen, daß es sich in der Kunst und auf dem ästhetischen Gebiet nicht allein um lustvolle Eindrücke handelt, und daß wir da nicht bloß Lust suchen, sondern daß wir durch das ästhetische Verhalten die Bedeutung des Seienden und des Menschendaseins in seiner vollen Tiefe und auch in seinem bittersten Ernst fühlend unmittelbar erleben wollen. Denn die tiefste Bedeutung des Seienden und des Menschenschicksals drückt sich am gehaltvollsten gerade in deren düsteren und betrübenden Seiten aus. Diese schmerzvollen Eindrücke des Daseins sind somit ein bitteres, aber gesundes Kraftgetränk, das uns gerade am meisten stählt und vertieft. Schließt man diese schmerzvollen Eindrücke aus der Kunst und aus dem ästhetischen Verhalten aus, dann kann das ästhetische Verhalten uns als Menschen innerlich nicht so bereichern und vertiefen, wie es seine Aufgabe ist.

XIV.

Macbeth.

Eine Interpretation.

Von

Helene Herrmann.

Das Werk hebt an mit einer kurzen, starken Vision: auf der Heide im Gewittersturm begegnen sich drei Hexen. Eine Stimme greift in den Raum, sie scheint aus Unbekanntem zu kommen. »*When shall we three meet again?*« Das Bild der Szene ist flüchtig, wie durch einen Riß im Nebel, ihr Hörbares aber hat festeste Fügung. Im Wechselgeraun der Hexen begrenzen sich deutlich drei Sinn-Gruppen, jede dreigliedrig, dann ein schließendes Verspaar.

1. Witch. *When shall we three meet again,*
In thunder, lightning, or in rain?
2. Witch. *When the hurlyburly's done,*
When the battle's lost and won.
3. Witch. *That will be ere the set of sun.*
1. Witch. *Where the place?*
2. Witch. *Upon the heath.*
3. Witch. *There to meet with Macbeth.*
1. Witch. *I come Graymalkin!*
2. Witch. *Paddock calls.*
3. Witch. — *Anon!* —[1])
All. *Fair is foul, and foul is fair:*
Hover through the fog and filthy air.

Die Glieder der drei Gruppen sind gleich lang gebildet: zweimal zuerst eine Frage, dann zwei Antworten, die zweite eine Ergänzung der ersten. Das drittemal eine leichte Abwandlung, die aber tief greift, alle drei Stimmen antworten, alle drei einem Ruf, der von draußen an sie ergeht, sie sprechen nicht mehr in den Kreis hinein: »*I come Graymalkin, Paddock calls — Anon! —*« [1]) Die Antworten verkürzen sich von drei Worten zu zweien, zu einem aufscheuchenden Ruf. Der Reim bleibt aus in dieser Gruppe, die anderen waren durch Reimanklänge verschlungen. Dies Rascherwerden der Antworten, dies Ausbleiben

[1]) Die Verteilung des Verses auf drei Stimmen wird durch den Parallelismus der ersten zwei Gruppen nahegelegt.

des Reimes sondert die Gruppe aus; es wirkt, als lösten sich hier die Gestalten schon aus einem Ring, rüsteten sich zum Aufflug ins Dunkel. Den drückt dann der letzte Vers aus: »*Hover through the fog and filthy air.*« Die strenge Stilisierung entfernt jeden Gedanken an menschlichen Redetausch, das Wechselgespräch ist fast ein Wechselgesang von magischem Wesen.

Und wie in alten Zaubersprüchen eine raunende Schlußformel die magischen Kräfte des Ganzen bindet, so hier ein Vers mit der Eintönigkeit von Bau und Klang den Zaubergeist der ganzen Szene:

»*Fair is foul, and foul is fair.*«

Die Sprache der Szene ist ernährt von Vorstellungen ganz bestimmter Art. Wenn die Geister Abrede treffen, nennen sie das »Wann« und das »Wo« und das »Wie« der Begegnung mit Worten des wilden, des öden und verworrenen Lebens. »*Where the place?*« »*Upon the heath!*« »*In thunder, lightning or in rain.*« »*When the hurlyburly's done.*«

Auch für die Tiergeister, denen sie antworten, Nachtgeschöpfe mit sonderbaren Namen, mag es gelten: »*fair is foul, and foul is fair.*« Dieser Vers formt den Lebenssinn der Unwesen und Widerdämonen. Das gleichtönige Gefüge aus Satz und Gegensatz bejaht zweimal einen Widersinn. Aber es ist der Sinn der Welt, in die wir blicken, ehe das menschliche Drama beginnt.

Dann erst hebt sich der Vorhang von der menschlichen Bühne. Eine irdische Ordnung, ein Königreich wird auf dem Schlachtfelde fest gegen Feinde und Rebellen. Am Werke sind menschliche Kräfte, hochgespannter Kriegsmut, Vasallentreue, Vasallenverrat. Dennoch, durch diese ganze Szene verlieren wir den Grundton der ersten nicht aus dem Ohr: »*fair is foul, and foul is fair*«. Wir ahnen, daß mehr als menschliche Kräfte uns begegnen werden in menschlicher Begier und Tat.

Ein Bild aber zeichnet diese Szene groß in unserer Einbildungskraft: den Krieger Macbeth in der entfesselten Wut des Kampfes:

»*Till that Bellona's bridegroom, lapp'd in proof,*
Confronted him with self-comparisons,
Point against point, rebellious, arm 'gainst arm,
Curbing his lavish spirit. . . .«

Wenn in der Szene wirklich, wie aus stilistischen Gründen vermutet wurde, eine fremde Hand mitgearbeitet hätte, so hätte sie, was die Komposition angeht, nicht gegen den Sinn des Ganzen geneuert. Denn die Geste des wilden Kriegsmannes, der sich mit rauchendem Schwert den Weg bahnt zu dem Rebellen, der ihn vom Nabel bis zum Kinn schlitzt, diese barbarische Gebärde paßt zu Macbeth, und wie alle Bilder seines Schlachtfeuers füllt sie unser Bewußtsein schon

mit ihm, bevor wir ihn sehen. Und so warten wir auf den Augenblick, wenn dieses Helden Weg die Dämonen kreuzen werden, die wir jetzt schon auf ihn lauern wissen. Aber da ist noch ein anderes wichtiges Bauglied schon in der ersten Szene des menschlichen Spiels: der Verrat des Than von Cawdor. Dieser Abfall präludiert dem Thema des Werkes. Auch hier ein Mann im Vertrauen der arglos sicheren Majestät: »*He was a gentleman on whom I built an absolute trust*«. Und von dem schon verfallenen Macbeth, der die Würde des Gestürzten erbt, sagt derselbe König in verschwenderischem Vertrauen: »*a peerless kinsman*«. Beide Male ein Sturz aus einem Leben der Ehre. Auf den ersten Blick erscheint durch dies Motiv allerdings nur das, was Macbeth' Tat in das menschliche Lebensgesetz einordnet. Denn die Versuchung als allgemein wirksame Gewalt, der Verrat als unvermeidlich im Bereich von Macht und Herrschaft stehen uns sogleich vor dem Blick, wenn das Werk beginnt. In der Hexenszene ziehen dämonische Wesen, hier menschliches Tun den Kreis, innerhalb dessen Kampf und Schicksal des Helden anheben müssen. Aber wie im »Lear« die Glosterhandlung nicht nur ein Gleichlauf ist, an dem das Allgemeingültige von Lears Geschick erfaßt wird, sondern auch Glosters Duldertum ein Maßstab, an dem Lears Raserei ermessen wird, als Antwort des höheren Menschen auf dies Geschick, so hat das Vorspiel im »Macbeth« auch noch eine zweite Funktion. Auch dies wird Maßstab für den großen Menschen.

Erst bei Macbeth nimmt der Verrat ungeheure Züge an: Bruch des Gastrechts, Undank im Augenblicke freigebigster Wohltat, Mord zugleich als Frevel an der Natur: »Macbeth erwürgt den Schlaf.« Der Than von Cawdor fällt und büßt als Sohn seiner Welt. Sein Wille stimmt zuletzt ein in das Gebot, das er überschreitet; »*Nothing in his life became him like his leaving it*«, sagt der befriedigte Vollstrecker des Urteils. Gerade das aber arbeitet unserem Eindruck bei Macbeth' Frevel vor. Buße ist hier undenkbar. Überall ist frevlerische Möglichkeit in diesem Bereich. Aber die volle Kraft des frevelstarken Herzens ist nur in Macbeth von solcher Art, daß sie Schicksal einer Welt werden muß. Tief eingebettet liegt der Mord in den innersten Lagen seiner Natur, und die diesem Kern verwandten Geister müssen mit ihrem Anruf und ihrer Einflüsterung sein Wachstum beschwören. Da ist der Augenblick, als er es heraufdringen fühlt und sich Raum schaffen in ihm:

> »*My thought, whose murder yet is but fantastical,*
> *Shakes so my single state of man, that function*
> *Is smother'd in surmise . . .*«

Er spürt die Berufung, gegen die alles Wehren fruchtlos sein wird.

Je reicher aber dies sein Menschtum ist, umso tiefer greift der Kampf, der innerhalb seiner anhebt. Umso fähiger wird aber auch die Tat, das Ergebnis dieses Kampfes, die Welt zu verwirren. Die Spannung, deren Träger Macbeth ist, kann in keiner anderen als in einer solchen Menschlichkeit statthaben. Schon in der Aufeinanderfolge der beiden ersten Szenen verkündet sie sich. Der Kampf spielt sich ab zwischen einer Urkraft des Lebens, der alle menschlichen und sittlichen Gebote fremd sind und die innerhalb des menschlichen Bereiches als Mord ausbricht, und einer menschlichen Welt, der Gebote und Werte gelten, da eine schöne Ordnung sich ihr Sinnbild geschaffen hat im Königtum. Königsmord stößt ins Herz dieser Welt. Jene erste Kraft ist sogleich verkörpert in den freischweifenden Wesen der ersten Szene, die eine sittliche Erdschwere nicht belastet, und vom ersten Wort an spüren wir ihre Begier zu herrschen über die Welt, die ihnen widerstrebt. Ihren Sinn, den jene Formel ausspricht: »*fair is foul, and foul is fair*«, wollen sie als Herren der Welt. Die zweite Szene gibt uns die Menschenwelt, in blutigem Entscheid kämpfend um ihre Ordnung, und Macbeth mitten inne, kämpfend um das, was er zerstören soll. So stehen also in diesen Anfangsszenen die feindlichen Kräfte da, aber noch weit voneinander ab. Gleich darauf aber, in der zweiten Heideszene sind sie ein nahverschlungenes Ringerpaar geworden auf dem engen Kampfraum des Herzens. Hierher zusammengezogen, mit jetzt erst verheerender Macht breitet sich der Streit wieder aus in die ganze Welt, in der er immer lag als bereite Spannung. Nur in einem solchen Herzen kann der Sieg Triumph werden. Jene Kraft bricht herauf aus verdeckten Tiefen in ein Bereich, das den höchsten Werten verbunden ist, dem die Gebote vertraut sind, und nach langem Widerstand des Menschen wird alles von ihr überflutet. Eben die Ganzheit dieses Menschen bedingt dieses Sieges Bedeutung: Macbeth' Ehre, seine Kriegergröße, seine Kraft ein Wesen zu lieben, sein leidensfähiges und prophetisches Gewissen — dieses vor allem — müssen von dem Augenblick an, da die Tat in ihm die Augen aufgeschlagen hat, das Bett graben helfen für den Stromsturz, in dem von jetzt ab sein Leben hinschießen wird. Jede Regung, die die Tat verzögert, treibt einen Schritt tiefer in sie hinein, und der reuige Widerruf des Getanen macht sie durch neues Tun unwiderruflich. In diesem »Höllensturz«, wie man es genannt hat, ist Macbeth aber viel mehr als ein Stürzender: der Vollbringer einer Sendung. Als ein den unteren Mächten Geweihter lebt er sie zu Ende. Allen Frevel im menschlichen Tun, der sonst unvollkommen und gehemmt wirkt, trägt er ganz aus und führt ihn so hoch hinauf, daß mit dieser seiner Tat in eine geformte Welt das Chaos einbricht. Die schweifenden Geister des Bösen können wohl

die Untat einflüsternd hervorlocken, vollbringen kann sie nur der Mensch, in dem der Mord lebt. Und wenn wir ihn zuerst in Frieden sehen mit der Ordnungswelt und als Schützer dieser Ordnung, so ist das nur ein Maßstab für die Stärke der Leidenschaft und für die Unabwendbarkeit des Schicksals, das sie schafft.

Den Verrat des Than von Cawdor, dieses Vorspiel des Ganzen, zeigt nun die zweite Heideszene noch in einer anderen Wirksamkeit: als äußeren Anstoß des dramatischen Vorgangs. Er knüpft äußerlich das Band zwischen Macbeth und den Mächten. Macbeth hat die Würde des Rebellen geerbt. Er hat diese verhängnisbeladene Erbschaft bekommen, weil er das Königtum verteidigte, er, der den König stürzen wird. Wenn man diese ersten Schritte der Handlung in ihrer tiefen Ironie bedenkt, so versteht man, weshalb die Ironie der Tatsachen und die unbewußte der Worte so sehr die durchhaltende Form dieses Dramas bleibt, wie man dies ja immer beobachtet und gerühmt hat. Man kann diese Form nicht als Technik verstehen, die frei verwendbar wäre, sie nicht lösen vom Kern des Ganzen. Dieser ständige Umschlag der Worte und Dinge in ihr Gegenteil hängt im »Macbeth« zusammen mit der Stellung des Helden im Mittelpunkt eines Weltumschwungs.

Macbeth schreitet über die Heide, die Tat noch ungeregt in seiner Brust, noch unkundig seines Glücksaufstiegs.

Die Hexen haben sich bis jetzt wie Kobolde getummelt auf dieser Heide, wo sie ihn erwarten. Sie rühmten sich des Schadens, den sie stiften in Gasse und Hafen. Ganz anders erscheinen sie als in der ersten Szene. Böse Vetteln, unter das Volk der Straße gemischt, erregen sie mehr Ekel als Grauen, Feinde des Menschen sind sie, in der rasch gereizten Bosheit der Elben — aber nur im einzelnen und kleinen schaffen sie Unheil. In ihrer Sprache ist die Kraft niederer Dämonie. Ein Ton ist darin, der auch alles Element menschlicher Rede einschlingt und es zu einer grotesken Mundart verwandelt. Darin ist alles eingerührt, widrige Vorstellungen des Hexenglaubens, »*a rat without a tail*«, Schimpfworte der Gasse und eine neuschaffende Hörkraft, wenn sie das Schmatzen des Fischerweibs nachahmen: »*and mounch'd, and mounch'd, and mounch'd*«, eine wilde Energie des Nachdrucks, wenn ihre Hexenbosheit hartnäckig wiederholt: »*I'll do, I'll do, and I'll do.*« Auch der Singsang ihres Schadenzaubers paßt zu dieser tierisch-dämonischen Sprache [1]).

[1]) Die Einwände, die man gegen die Echtheit dieses Szenenanfangs erhoben hat und die einige Herausgeber zur Bezweiflung, einen modernen Übersetzer sogar bis zur völligen Streichung dieser Partie aus dem Text geführt haben, scheinen mir nicht überzeugend. An beachtenswerter Stelle ist ja sogar (Introduction zum Macbeth.



Macbeth naht, und sie sind verwandelt. Ihr Ton wird neu, unheimlich dumpf und raunend, verwandt dem ihres ersten Dreigesanges, da sie noch ganz im Naturkreis waren, dem Menschlichen fern. Jetzt erscheinen sie wieder als elementarische Kräfte: »*the earth hath bubbles, as the water has, And these are of them*«, wird Banquo von ihnen sagen.

Diese Erdblasen und Dunstgebilde sind alraunenhaft und furchtbar in ihrer Häßlichkeit. Prophetisch ist ihr Ton, einsilbig groß und doppelsinnig sind ihre Sprüche, in orakelhafter Gleichförmigkeit aufgebaut. Diese Umwandlung ist an Macbeth' Auftreten geknüpft. Es ist, als wüchsen die hexenhaften Vetteln durch seine Nähe wieder hinein in ihr Drudenwesen und erreichten erst jetzt darin ihr wahres Maß:

»*the weird sisters, hand in hand,*
Posters of the sea and land.«

Arden Shakespeare s. XVII f.) die erste Szene der Unechtheit verdächtigt worden. Die durch Formanns Aufführungsbericht nahegelegte Vermutung, wir hätten spätere Zusätze zum ursprünglichen Macbeth-Text, vor allem in den Hexenszenen zu suchen, die Tatsache, daß in den für die Handlung wesentlichen Stellen die Hexen groß, furchtbar und zukunftskundig erscheinen, daß Shakespeare sie im Text nicht *witches* sondern *weird sisters* nennt (s. aber im IV. Akt Macbeth' Schimpfwort »*filthy hags*«), also auch sprachlich die feierliche Seite ihres Wesens betont, hat es unwahrscheinlich gemacht, daß ursprünglich ihr Hexentum eine so ausführliche, das Niedrige betonende Charakteristik gehabt, wie sie z. B. die Episode mit dem Schifferweib darstellt. Man mußte nun freilich zu sehr gezwungenen Auskunftsmitteln greifen, wie, die Interpolatoren hätten die Geschichte mit dem Daumen des Seemanns aus der entsprechenden Stelle der Szene am Hexenkessel entwickelt, die Übereinstimmungen der bezweifelten Partien mit den Quellen seien auf erneute Lektüre der Interpolatoren zurückzuführen, s. XVIII. Demgegenüber möchten wir uns auf die in Einleitung zugegebene dreifache Wurzel dieser Dämonenbilder berufen: die vage Erinnerung an das Nornenbild (s. auch die von Brandl festgestellten sprachlichen Zusammenhänge zwischen *Wurd* und *weird sisters*), das innere Erleben der beseelten Landschaft (Sturm- und Wettergeister) und endlich das vom Volksaberglauben so reich ausgestattete Hexenbild, das Shakespeare glaubte und mitschaffen ließ, an seinen *weird sisters*. Nur diese Vielfalt ermöglicht jene dramatische Verwertung, die zweimal im Werke erscheint: hier und in der Szene des IV. Aktes, wo jedesmal Macbeth' Annäherung aus dem Wüst-Koboldhaften das Schicksalsgroße und Prophetische hervortreten läßt. Der Wechsel der Sprache, den einsichtige Betrachter immer als dichterischen Reichtum würdigten, schafft das Einzigartige dieser Wesen, zugleich niedrig und groß, lebend aus der Kraft vieler geistiger Bereiche, Gestalten, die ihresgleichen nicht haben. Die Echtheit der ersten Hexenszene kann dem nicht zweifelhaft sein, der Handlung nicht nur faßt als rohe Tatsächlichkeit, sondern in dem Sinne, den uns Herder gewiesen hat, als entscheidende Bewegung im Ganzen. So gesehen, ist die Anfangsszene schon ein wesentliches Stück der Handlung, und der Gedanke, jener Vers »*Fair is foul, and foul is fair*« sei vom Interpolator aus Macbeth' ersten Worten entnommen, scheint uns ein Mißgriff der Kritik.

Die Tat, die sie ihm aus der Brust locken, öffnet ihnen den Menschenraum. Sie macht ihr Zerstören groß. Doch nicht davon allein hat dieser Augenblick seine Gewalt. Wie ein jäher Blitz leuchtet Macbeth' erstes Wort ihm in Wesen und Verhängnis: »*so fair and foul a day I have not seen.*« Gleichviel, was er mit diesem Worte meint, das Wort selber spricht. Es zeigt die Stelle der Welt, an der Macbeth steht. Ohne es zu ahnen, hat er die Formel der Hexen ausgesprochen, das Wort, das sie herrschend wollen. Durch ihn allein können sie herrschen. Deshalb erlauern ihn die Geister. Ihm aber tritt es auf die Lippen, in deren Nähe, die als Element das gleiche sind, was als Mensch zu werden ihm Schicksal ist. Sein Inneres öffnet sich der Verkündigung, eh er sie hört, sein Wort reißt sie heran. Uns aber bedeutet es Zweifaches, daß ein Mensch bewußtlos zwanghaft das Gleiche spricht, das wir als bewußte Zauberformel schon kennen: einmal, daß Macbeth und die Geister einer Daseinsschicht angehören, verbunden im Zeitlosen, getrennt in Zeit und Raum, nun aber wieder zueinander gezogen vom unheilvoll günstigen Augenblick; dann aber den ganzen Gegensatz zwischen ihnen. Und auf dieser Zweiheit beruht es, daß wir ein Drama erleben und daß jener Augenblick der Beginn des Dramas ist. Von den Geistern gesprochen ist jenes Wort Ausströmen ihres ganzen widerspruchslosen Wesens, von ihm gesprochen verkündet es Anfang eines unauflöslichen Widerstreits. Denn der Keim mörderischer Erdkraft in einer Menschenbrust steht mit dem Menschtum in solchem Gegensatz, daß, ist er zum Leben geweckt, im Innern ein Krieg anheben muß. Das wird umso stärkeres Verhängnis, je mächtiger beide Gegner sind, Menschtum und Dämonentum.

Von diesem ahnen wir, daß es heldenmäßig und groß sein muß, schon aus der Szene des Schlachtfeldes. Jenes spüren wir von verwandten Kräften im All ernährt, weltverwurzelt und ebendeshalb Bestimmungskraft. So ergreift uns denn jener Zusammenklang zweier Verse mit einer Schicksalsahnung ohnegleichen. Es ist das erste Erzittern eines nahen Weltbebens. Denn dieser Streit muß ja seiner Natur nach weit hinausgreifen über den einzelnen Menschen. Macbeth' Tat, die vom ersten Aufschwirren im Bewußtsein des Täters bis zum letzten rächenden Schlag der Verletzten das ganze Werk füllt, schiebt die Riegel der Hölle weg. Sie erlaubt dem Chaos, einzuströmen in den Ordnungskreis des Menschen, sie macht es zum Herrn auf eine Weltstunde, und eben diese Tat ist es, deren fortzeugende Wirkung zuletzt dem Streiter Gottes Waffen leihen wird, es wieder zurückzubändigen. Täter aber ist Macbeth vom ersten bis zum letzten Augenblick. Als die Botschaft aus der Geisterwelt sich mit der aus der Wirklichkeit in seiner Seele trifft: die Bestätigung der ersten Prophe-

zeiung der letzten, größten unheilvolles Vertrauen wirkt, hat sein Inneres stumm die Wandlung vollzogen von einer Verheißung, die man zu erwarten hätte, zu einer Tat, die Vollbringen fordert. S e i n Mund nennt zuerst den Mord. Das spukhafte Bild des Mordes aber genügt, schon mit dem ersten Gedanken beginnt in ihm die Schlacht.

»My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man, that function
Is smother'd in surmise . . .«

Er wehrt sich gegen die steigende Vision des Mordes, das macht sein Selbstgespräch zu Staunen und Argwohn der Zuschauer, und mitten im beginnenden Kampf zwischen Wahn, Verlangen, Gewissenschauder überfällt ihn eine Ermattung, in der er sich wehrlos fallen läßt: »*Come what come may, Time and the hour runs through the roughest day.*« In diese innere Verfassung — eine Pause in der dramatischen Bewegung — stößt nun das Außen. Der Gang der Dinge, drohend und buhlerisch zugleich, drängt vorwärts. Der König, um die Thronfolge besorgt, ernennt den Sohn zum Prinzen von Cumberland. So wird das Stoßgebet hinfällig, mit dem Macbeth noch den Entschluß abwehrte: »*If chance will have me king, why, chance may crown me, Without my stir.*« Jetzt weiß er: »*I must fall down, or else o'erlap, For in my way it lies.*« Aber stärker als die Gefahr wirkt die Lockung der Dinge. Der König lädt sich bei Macbeth zu Gast. Auch in dieser Art, wie die Dinge treiben, verdichtet sich ein dramatischer Gedanke. Denn das Aufgehen des Mordgedankens in dem Menschen, der dazu gewachsen ist, macht jedes Ereignis, das ihn berührt, sogleich fähig, Lebensmassen zu bewegen. Anders gesagt: der Dramatiker erlebt dies nicht als einen Seelenvorgang, sondern sogleich als eine Kraft, die die Gewichte im Weltgefüge verlagert. Das Drängen der Handlung an dieser Stelle ist keine »Technik«, die einen Konflikt zur Katastrophe zu treiben weiß, es ist vielmehr die Wirkung eines Weltsehens. —

Noch antwortet bei gesteigertem Verlangen Macbeth' Seele mit abwehrender Qual, denn noch gilt ihm die Wertreihe der Ordnungswelt; indes sein Blut schon drängt, nur den Willen der dunklen Mächte zu befolgen. Aber jetzt schon, im Beginn des Kampfes, kündigt sich an das »Ja« zum Schicksal, in dem zuletzt Macbeth' Heldentum hochlodern wird. »*Yet let that be, Which the eye fears, when it is done, to see.*« Aber dies »Laß es geschehn« ist noch kein »I c h will es tun«. Noch steht Macbeth vor der Schwelle. Und nun tritt im Drama eine neue Kraft hervor, die Gegenkraft, die allein fähig ist, den Widerstand des Menschentums gegen die außermenschliche Gewalt zu brechen: sie muß selbst Mensch sein. Die Lady ist ein Beistand der Dämonen, aus eben der Welt, in der es Überzeugungen und Werte gibt. »*Hie*

thee hither, That I may pour my spirits in thine ear, And chastise with the valour of my tongue All that impedes thee from the golden round, Which fate and metaphysical aid doth seem To have thee crown'd withal...«

Die Lady ist der einzige an Kraft ebenbürtige, durch Liebesnähe furchtbare Mensch.

Wirksam vermag sie zu sein, weil ihr die metaphysischen Schauer fremd sind. Sie hat den Blick fest auf das irdisch Nahe. Das kommt nicht aus einer Begrenztheit des Lebens: auch ihre Maße sind übermenschlich, ihre Glieder hätten keinen Platz in einem anderen Drama Shakespeares, nicht einmal im »Lear«; nur in den Raumtiefen, die dies Werk öffnet, kann sie stehen und schreiten. Den Schauder der Gesichte kennt sie nicht, aber die überweltlichen Mächte sind auch ihr gewiß, sie spricht von »*fate*« und »*metaphysical aid*«, in der Entscheidungsstunde wird alles ihr Schicksalzeichen, »*the raven himself is hoarse, That croaks the fatal entrance of Duncan*«. In einer Schicksalsmitte weiß sie sich und Macbeth, sie kennt die Quellen, die ihren Herrschertrieb und Mut zum Verbrechen nähren. Aber sie hat die Eingeschränktheit, von diesen Mächten nur zu sehen, was ihrem Willen taugt. Was für Macbeth jetzt das gefährlichste ist: das Erlebnis der Heide, das außer allem Zusammenhang schien, ins Mögliche zu rücken, sie vermag es, festen Griffs. In menschlich verständlicher Sprache, mit irdischer Leidenschaft und Dialektik begründet sie, was dem kämpfenden Urteil Einflüsterung des Wesenlosen scheinen konnte. Ihr Wille, stets dem Ziele unverrückbar zu, ganz anders als Macbeth' Wunschbesessenheit, enthält die Kraft, alle Schauder niederzuringen, bis der Entschluß frei wird. Über allen Menschen liegt der Bann in diesem Werk, auch sie gehört ihm an, doch auf andere Weise als Macbeth. Wie gehört ihm Macbeth? Durch die Gewalt seiner Phantasie. Jede Erklärung des Werks, die vom Psychologischen ausgeht, sieht in dieser Phantasie des Mörders die bewegende Kraft des Geschehens, und wen der dichterische Lebenshauch berührt, der rühmt es, wie Shakespeare ein nordisches Drama geschaffen habe, in dem von der Wesensart des Nordmenschen Schicksal und Atmosphäre ausgeatmet sind. Gerade das aber weist uns noch auf eine andere Betrachtung. Jene Wesensart allein vermag Träger des Gehalts zu werden, den das Werk als Weltgedicht umschließt. — »*My black and deep desires.*«

Wo der Wille der Mächte den Wunsch des Menschen kreuzt, ist in diesem Werke die Welt ergriffen. Von da aus bewegen und türmen sich die Massen und fügen sich zum Bau zusammen. Ein Glied dieses Baus ist die visionäre Kraft in Macbeth. Man erschöpft ihre Bedeutung nicht, faßt man sie als seelische Begründung seines Tuns. Keinesfalls dürfen wir seine Gesichte als Halluzinationen deuten wie

in einem Werke naturalistischer Seelenkunst. Noch weniger aber als »poetische Metapher« für Begier und Gewissensangst. (Wie man es etwa mit der Banquoerscheinung getan hat.) In diesem Werk ist alles schwer vom Ernst einer geschauten Wirklichkeit, und die Zeichen sind, was sie darstellen. Macbeth sieht die Welt, die in diesem Werk da ist, die jeden Augenblick durch die Wand des greifbar Wirklichen tritt. Der Schöpfer dieser Szenen hat sie gesehen. Und sein Mensch des Nordens, der vom Heidegrund gezeugte, vom Nebelhauch umwehte, vermag sie zu sehen, denn er ist aus ihrem Stoff und Geist. Es atmen sie alle in dieser Dichtung. Daß Macbeth sie sieht, zeigt ihn dem Kern des Werkes ganz nah, am nächsten von allen Gestalten.

Dieses zweite Gesicht ist aber ebenso stark willenlähmend, wie es wunscherzeugt ist. Es nimmt den schlimmen Lohn der Tat voraus:

»*this even-handed justice*
Commends th' ingredients of our poison'd chalice
To our own lips . . .« und:

»*I have no spur*
To prick the sides of my intent.«

Dieser Sporn seines Ehrgeizes wird die Lady. Ihre Kraft eines einzigen, klar begrenzten Willens lenkt seinen Blick von diesen Warnungsbildern ab und macht ihn ganz der Tat dienstbar. Sie ist die menschliche Gegenkraft und Gegenbewegung des Menschentums in Macbeth, solange es der Tat nicht blind verpflichtet ist. Das Verhältnis der Gatten zum Kern des Werks, ihr darin begründetes Verhalten zueinander und zu der Tat offenbart schon die erste Szene der Lady. Sie wandert im Schlosse, den Brief in der Hand. Macbeth' Worte sind es, nicht ihre, die diese Szene eröffnen. »*They met me in the day of success . . .*« Er meldet ihr das große Wunder, das ihn ganz besitzt. Und er schließt: »*lay it to thy heart.*« In der Stellung seiner Worte im Anfang der Szene ist schon angedeutet, wo denn doch der Ursprung der Tat zu suchen ist, wie sehr sie auch Treiberin sein mag:

»*Lay it to thy heart!*«

Sie begreift mit tiefer Kennerschaft, daß dies ein unbewußter Anruf ist, ihn zu der Tat zu stärken, die bisher in seinem Denken nur geisterte. Diesem Ruf antwortet sie. Ihre ersten Worte verraten in ihrer Fügung das Eherne ihres Wollens. Sie sind ganz Aussage, Beschluß und Befehl:

»*Glamis thou art, and Cawdor; and shalt be*
What thou art promis'd.«

Und doch ist es kein Selbstgespräch. Sie antwortet, sie hält einen unterirdischen Dialog mit Macbeth.

Wohl ist es, wenn er auftritt, als zöge ihn ihr Befehl her: »*hie*

thee hither.« Aber doch war es sein Brief, der diesen Willen in ihr entband. Dies Selbstgespräch und diese erste Begegnung der Gatten weisen wieder auf den Mittelpunkt. Wenn die Lady die Mächte anruft, sie zu stärken, spricht sie die Losung des Werkes so aus:

> *»Come to my woman's breasts,*
> *And take my milk for gall, you murdering ministers,*
> *Where ver in your sightless substances*
> *You wait on nature's mischief!«*

Daß aber Macbeth auftritt, sogleich nach dieser Anrufung der Mordgeister, ist bedeutsam für die Art der Bindung dieser beiden. Sie ist der gemeinsame Zwang zu demselben, dem unsichtbaren Kern des Werkes. Im anderen liebt jeder, was ihn dem verbindet: Macbeth in der Frau die Kraft, die ihn zu seinem Ziele treibt, die Frau in ihm den, der allein Macht hat, ihr Begehren zu erfüllen. Macbeth ist das lebendige Organ, in dem die mörderische Erdkraft wächst bis zur Tat, die Lady aber das stärkste menschliche Werkzeug der Mächte, die den Mord in ihm zum Siege führen.

Ihre Sendung ist, ihn über die Schwelle zu reißen.

Diese Sendung erfüllt sie in zwei großen Angriffen. Der erste ist die eben genannte Szene, der zweite, stärkere, näher an der Entscheidung, besiegt die letzte Hemmung — die Gegenwart des Opfers.

Duncan ist die einzige Gestalt, auf der der Bann des Werkes nicht liegt. Hell wird der Abend um das Schloß, wie sich nach stürmischen Tagen zuweilen die Luft zu reiner Kühle läutert. Duncan bringt mit sich diese Helle, das ruhige Element ist um ihn und seine Begleiter, indes sie sich der Pforte nähern. Mit leichter Majestät tritt er diesen Boden, bewußtlos des Schicksals darunter. Und die mit ihm, fühlen unter solchem Schutze alles in Sicherheit und Güte. Daher die Worte Banquos von »der tempelheimischen Schwalbe«, die den vorauswissenden Hörer so erschüttern. Gewiß wirkt an dieser Stelle vor allem, was Herder empfand: das unaufgehaltene Weiterdringen des Schicksals unter der scheinbaren Rast dieses milden Augenblicks — aber doch auch noch ein anderer Gegensatz: vor dem Verlöschen in der Mordnacht wird Duncans stiller Königsglanz noch einmal das Licht der Szene. Seine Gestalt, hier in ihrem eigenen Lichtkreis stehend, erhöht die finstere Größe dessen, der sie löschen wird. Wie Duncan mit seiner Wirtin spricht, das hat soviel Huld und fürstliche Fülle, wie Shakespeare sie nur je über seine Königsgestalten ausgießt. Dies Ahnungslose vor dem ganz nahen Mord drängt in einen engen Szenenraum Gefühl des ganzen Lebens, wo unter aller Dinge Herrlichkeit das Dämonische lauert und immer das Schicksal tritt wie aus einem Tarnmantel.

Wenn Macbeth in seinen Qualen vom Mahl weg auf den Schloßhof flüchtet, alles im Bewußtsein, was seine Tat widerlegt, dann fühlt man erst das Kommen der Lady als dramatische Notwendigkeit. Ihre vorwärtsdrängende Gegenkraft allein kann Herr werden über die stille, ihrer selbst unbewußte Macht dieses Königswesens. Dies Ringen spüren wir im gepreßten Atem des Dialoganfangs, wenn die Worte kurz und heiß einander folgen, Frage und Gegenfrage knapp und hastig nach einander greifen:

*»How now? What news?
He has almost supp'd. Why have you left the chamber?
Hath he ask'd for me?
Know you not, he has?«*

In die kämpfende Seele des Mannes greift ein unverrückbarer Wille. Die Höhe ihrer Macht hat die Lady, als sie das: *»I am settled!«* von Macbeth erobert. In dieser Szene erscheint ihre Bedeutung für die Tat überaus stark. Wie in alten Sagenliedern wirkt hier die Reizrede der Frau einen Entschluß. Und in eben der Szene hat auch diese Schicksalsliebe ihren Höhepunkt, Macbeth' Ausruf der Bewunderung:

*»Bring forth men-children only!
For thy undaunted mettle should compose
Nothing but males.«*

Was sie als Element ist, staunt er an, das was weiter aus ihr Leben schaffen würde. Noch hier im Ausbruch menschlichsten Begehrens, ist das mehr als Menschliche, das mit dem Weltstoff Verbundene bezeugt.

Erst nach dieser Szene wird unserem Eindruck von der Macht der Lady wieder die Grenze gesetzt.

Der Dolchmonolog verdichtet die Bewegung des ganzen Werkes im szenischen Bild. Das wird noch klarer, wenn man beachtet, wie der Dolchmonolog aus den vorhergehenden Szenen aufsteigt, dem Akteinsatz, wenn Banquo in den Schloßhof hinaustritt in die Sturmnacht ohne Sterne. Das beklommene Zwiegespräch mit dem Sohne, der kurze Dialog mit Macbeth voll künftigen Unheils, all das bezeugt, mit was für einer Macht Macbeth zu ringen hat. Unsichtbar fegt sie jetzt ums Dach im Wind, Banquo fühlt ein Etwas gegenwärtig. Die Sterne bergen sich, er gibt sein Schwert ab, wie in Angst vor Taten, die in ihm schlafen, er fordert es wieder wie auf der Hut vor Feinden. Den Druck wie Blei, der ihn doch schlaflos läßt, deutet er nicht klar als Gegenwart des Bösen, ergreifender, weil unwillkürlich, bricht diese Angst aus dem festen Manne als ein Gebet an die guten Dämonen:

*»merciful powers!
Restrain in me the cursed thoughts that nature
Gives way to in repose!«*

Mehr noch als im Ausgesprochnen liegt alles im angstvollen Atem der Rede, in dem unvermittelten Übergang vom bewußt Gefühlten zu diesem Gebet. Banquo spürt Versuchung. Aber wie auf der Heideszene ist gerade dies verwandte Fühlen in ihm ein Maßstab für Macbeth' anderes Sein, für die finstere Hoheit seines Schicksals. Denn Banquo rührt das an, was im Raume lauert, auch dem fühlbar, der es nicht rief, durch die Stärke seiner Gegenwart. Aber er bezwingt es, denn aus ihm antwortet nur die Versuchbarkeit des Menschen überhaupt, der Anteil aller an den gesetzlosen Kräften. Anders Macbeth. Dort ist der im menschlichen Stoff eingesperrte Dämon, den die freischweifenden weckten, schon gewaltig gewachsen, und er rüttelt ans Tor seines Gefängnisses. Er antwortet anders den Unsichtbaren, die jetzt die Sterne löschen und die Brunnen der Tiefe aufbrechen. Er antwortet mit der Dolchvision. Vielleicht gerade aus diesem Gegensatz heraus kann Banquo sich ganz wieder ordnen, wenn Macbeth zu ihm tritt. Aber nicht Macbeth, sondern Banquo ist es, der wie unter einem Zwang die Erinnerung beschwört, die sie beide gemeinsam haben:

»I dreamt last night of the three weird sist ers
To you they have show'd some truth.«

Diese Szene ist geladen mit Spannung: Macbeth' versteckter Versuch, Banquo mitzuziehen, Banquos halbausgesprochene Abweisung — in diesem unterirdischen Dialog ist schon der zweite Mord da. Und nun allein gelassen, wird Macbeth dem Verhängnis erliegen, das in diesem Gespräch erst wetterleuchtete.

Von solch einer kurzen Szene strahlt Kraft nach manchen Seiten aus. Unmittelbar vor dem Entschluß ist noch einmal der ganze metaphysische Hintergrund der Tat vergegenwärtigt. Doch auch nach menschlichen Gewichten wird uns die Schwere des Frevels vorgewogen. Denn Banquo erzählt, wie fürstlich Duncan Macbeth mit Gaben überschüttet. Noch einmal wird Duncans Königshuld, sein verschwenderisches Vertrauen gegenwärtig. Ferner ist hier das Verhältnis vorausbestimmt zwischen Macbeth und seinem halben Mitwisser und künftigen Opfer. Ein neuer Teil der dramatischen Bewegung setzt somit ein, wenn der bisher sichtbare seinem Ende zueilt. Die Sättigung der Stelle mit pausenloser Handlung, die zurückweist und über sich weiterdrängt, hindert jedoch nicht, daß wir tief in diesen Augenblick selbst hinein müssen und in ihm festgehalten werden. Das ist eine Doppelheit, die Shakespeares eigenstes Eigentum scheint; wie die einzelnen Augenblicke zugleich tiefe Lebensoffenbarung sind und Durchgangspunkte der dramatischen Flugbahn. —

Nun der Augenblick, für den dies noch stärker zutrifft, zu dem

diese Szenen emporweisen. Der Dolchmonolog. Er ist die Brücke vom ersten zum zweiten Leben Macbeth'. Der Augenblick, da die Riegel springen und der Dämon aus dem Innern heraustritt in die Welt, in der Rüstung des Entschlusses mit dem Werkzeug der Tat. Es ist in dem gewaltig gespielten Kampf zwischen Begier und Grauen, dessen mimische Lebendigkeit die Worte zu Gebärden macht, daß der Strom einschießt in sein neues Bett. Dieser Kampf zwischen Blut und Urteil, ein immer neues, immer gesteigertes Vor und Zurück des Willens, ist ein Gipfel der dramatischen Bewegung. Aber in dieser Szene wird überhaupt der Wurzelgrund der Dichtung sichtbar, das, wodurch sie nicht ein Drama, sondern gerade dieses Drama »Macbeth« ist. Und davon hat wieder der Augenblick seine einsaugende Kraft. Wenn der Täter das Werkzeug der Tat bald wesenhaft schweben sieht, bald sich besinnt, es könne ja nichts sein als Luftspiegelung seines Wunsches, wenn dieses Abschütteln der Vision ihn nicht befreit, weil er nur klarer weiß: »ich zeuge, ich gebäre die Tat, die doch außer mir da ist, die mich will«, so ist hier ja das ganze Drama in eine menschliche Sekunde gedrückt: das Ineinandergreifen der innerweltlichen und außenweltlichen Dämonie, das völlige Einswerden eines Menschen und seines Schicksals. Dieser Kampf wird ausgefochten in einer raumlosen Einsamkeit, das Bild vor Augen, das die Unsichtbaren in die Luft zeichnen. Nun aber bricht in dieses Alleinsein die Stimme der Außenwelt und mahnt an den irdisch gemäßen Augenblick: jetzt oder nie. Es ist das Glockenzeichen der Lady. Und erst diese Stimme reißt Macbeth aus der fast lähmenden Trunkenheit des Willens, bis er selbst empfindet: »*words to the heat of deeds too cold breath gives*«. Dann aber: »*the bell invites me!*« Der Weg ist frei in die Welt aus der Höhle des Ich. Damit aber ist nun auch der eigentliche Anteil der Lady wieder bestimmt: sie reißt die Tat aus dem Spukbereich von Welt und Seele in die Wirklichkeit. Sie macht sie irdisch unwiderruflich.

Neu begrenzt erscheint die Gewalt der Lady vor allem in der Szene nach dem Mord. Macbeth ist ganz allein mit seiner Tat, die Treiberin und Helferin steht jetzt weit weg von ihm. Die ersten Worte sind noch ein wirklicher Wort-Wechsel. Stärker wiederholt sich die Formation der früher beschriebenen Szene.

Noch greift die Erregung beider ineinander — dann aber sprechen sie aneinander vorbei. Macbeth' Blick auf die blutigen Hände, das Hineingrübeln in die Unbegreiflichkeit seines neuen Lebenszustandes zeigen ihn in sich verloren. Er beharrt in Selbstqual auf der Frage, warum er nicht »Amen« sagen konnte zum »Gott gnad' uns!« der Schlaftrunkenen, und die Mahnung der Frau: »*Consider it not so deeply*« und »*These deeds must not be thought After these ways...*« erreicht seine

Seele nicht, versperrt jenen gespenstischen Stimmen nicht den Weg ins Bewußtsein, die den Mörder des Schlafes für immer schlaflos verwünschen. Erst die entschiedene Forderung zu handeln zwingt ihm Antwort ab: er weigert sich aus Übermaß des Grauens. Ihr bisher so mächtiger Appell an seine Mannheit hat die Kraft eingebüßt, sie muß selber tun, was not ist, die Dolche forttragen, die er selbstvergessen mitnahm. In dieser Szene wächst die Lady ins Übergroße durch ihr Standhalten vor der Tat. Diese Größe bleibt ihr unangetastet, obwohl ihre Macht Macbeth gegenüber im Sinken begriffen ist. Ihre gleichbleibende Starre wird ein Maßstab für den Umschwung, der sich eben in Macbeth vollzieht. Sein Wesen ist aufgeweitet zu größter Leidenskraft beim Herausbrechen der Tat aus ihm und wieder eingeengt, da es nur dem Einen die Herrschaft über ihn gestattet bis zum völligen Versinken des Alls. In Vereinsamung hat ihn die Tat gestellt. Alleinsein ist um beide in dieser Szene. Von ihnen führt keine Brücke in die Welt, in der der Mord nicht Herr ist. Trotzdem ist hier ein Gegensatz unverkennbar. Die Lady ist wohl auch im Bann der Stunde, doch noch weiß eine Wachheit in ihr, was die Wirklichkeit heischt. Macbeth aber steht wie auf einer Klippe im Sturm in ganzer Nacht. Das wird noch fühlbarer in der kurzen Minute seines körperlichen Alleinseins, während die Lady die Dolche zurückträgt. Weit ist das äußere Leben zurückgewichen, jetzt rollt die Welle wieder heran und donnert an seinen Felsen. Das ist das Klopfen an der Tür. An diesem kleinen Stück stummen Spiels mag man erkennen, was dichterische Füllung der szenischen Aktionen sein kann. Dies Klopfen hat metaphysische Gewalt. Es spricht in seiner Sprache ein furchtbares Wort des Lebens. Da ist das Außen wieder und steht in verwandelter Gestalt an der Schwelle von Macbeth' zweitem Leben. Eine neue dramatische Kampfstellung wird sichtbar: die zwischen Macbeth, dem Mörder, und der Welt, in die seine Tat hineingeschlagen hat. Schon das Glockenzeichen der Lady hatte etwas von dieser Macht; damals aber gab das Außen den befehlenden Ruf zur Tat, jetzt kündigt seine Ankunft einen Krieg, der nie mehr endet. Diese Aktion hat so gut wie das Wort Anteil an der Magie des Ganzen, die nirgends aussetzt, die jedes räumliche, atmosphärische, landschaftliche Detail atmet: auch beim Requisit und bei der stummen Aktion ist sie durchewigend gegenwärtig. —

Aus Macbeth reißt dies Pochen endlich einen Schrei nach so langem Starren und Flüstern, Grübeln und Fragen. Die wiederkehrende Erkenntnis ist schmerzhaft wie nach narkotischer Taubheit der erwachte Nerv. In dieses Erkennen schießt seine ganze Wesensgewalt ein nach langer Dämpfung der Kräfte. Im Schwunge dieser Verse, die so weit ausrollen, im Übermaß der Bilder bekennt sich ein Fühlen vom ganzen

Umfang seiner Tat, daß sie mehr ist als Frevel an nur einem Wesen, daß sie wie jeder Mord ins Herz des Lebens zielte und daß sie als empörtes Meer die Welt überfluten wird:

> »*Will all great Neptune's ocean wash this blood*
> *Clean from my hand? No, this my hands will rather*
> *The multitudinous seas incarnadine,*
> *Making the green one red.*«

Macbeth spürt seine Sendung, und für uns ist in diesem Bilde die Stellung des Mörders im Weltraume bezeichnet. Auch darin steckt keimhaft die Lebensvision, aus der Macbeth' Gestalt und Schicksal als Drama entsprang.

Die Lady hört gleichfalls dieses Pochen, sie aber hört darin nur die Mahnung, alle Spuren der Tat zu verwischen. Wo Macbeth in diesen Augenblick eintritt als in einen sich öffnenden Schacht der Ewigkeit, da ist sie schon wollend und handelnd auf den nächsten gerichtet. An ihr vorbei, taub für ihre Mahnung, antwortet er nur der Stimme des Unsichtbaren draußen mit dem Schrei der Verzweiflung: »*Wake Duncan with thy knocking: I would thou couldst.*« Es ist der Augenblick vorüber, der zwei Leben scheidet. Für immer steht nun der Mörder in dem zweiten: davon ist das Bewußtsein noch einmal ganz Herr über Macbeth, eh ihm sein Eispanzer um die Seele zu wachsen beginnt.

Beider Worte über die blutigen Hände, sein Bild vom blutigen Weltmeer, ihr »*A little water clears us of this deed*« versichern uns, diese Tat, die beide so band, stelle sie, nun vollendet, für ewig auseinander. Der Untergang der Lady, den ihr Vermessen fordert, ist voraus zu spüren, der kommen wird, wenn ihre Schicksale aneinander vorbeigegangen sein werden wie zwei Eimer im Brunnen.

Wenn Macbeth nach dieser Szene wieder auftritt, entschlossen und gesammelt, hat Shakespeare eine der Umdrehungen seines Weltballs vollzogen, die so oft die tiefere Bedeutung eines Szenenwechsels ausmacht und die eigentliche Sprache einer Pause ist. Die Welt draußen außerhalb des magischen Raumes, der den Mörder und sein Opfer umschloß, diese Welt ist wirklich wieder da, und wir sind in ihr. Dieser Ortswechsel auf der idealen Bühne wirkt umso stärker, je derber das Bild auf der realen ist, je unbekannter mit dem von uns gewußten Schrecknis der neue Einsatz sich gibt. Wie jene immer wiederkehrende Technik, die Menschen nach Maß und Gewicht zu messen, an ihrem ungleichen Erleben derselben Dinge, die wir bei Macbeth und dem Than von Cawdor, Banquo und Macbeth, Macbeth und der Lady erkannten, gewurzelt ist in der plastischen Natur von Shakespeares Vision, so ist es auch diese Art, durch Wechsel

der Perspektive einem Zuge Körperlichkeit zu geben. Das Intermezzo des Pförtners markiert hier die Umdrehung aufs stärkste. Das ist mehr als ein Ortswechsel, mehr auch als das Mittel des Gegensatzes, auf Tragisches rohen Spaß folgen zu lassen, es ist der Reichtum der Perspektive, der Blick auf dasselbe aus entgegengesetzter Richtung, wodurch erst alle Weltbedeutung des Geschehens erscheint. Soeben erlebten wir die Tat vom Täter aus, wie sie hervorwächst aus dem Kern der Dinge. Jetzt sind wir im äußeren Ring, wohin noch nichts von ihr gedrungen ist, und nun sollen wir die Tat erleben in diesem Bereich, von den Menschen aus, denen sie den Boden erschüttert. Von hier setzt der Umschwung der Handlung ein. Während Macbeth der Außenwelt den Preis seiner Tat abgewinnt, die Lähmung nutzend, die alle im Augenblick bannt, heben zum ersten Male die Gegenkräfte ihr Haupt. In der Szene, da der Mord ruchbar wird, trifft Macbeth gefaßt, entschlossen, undurchdringlich Anstalt, den Frevel auszunutzen angesichts des Opfers. Der von uns erwartete Moment, da der Schrei der Entdeckung aus dem Mordzimmer kommt, vor das er selbst fest und wortkarg den Entdecker geführt hat, dieser Moment findet ihn aufrecht, jeder Verstellung mächtig. Aber dennoch führt gerade hier die Linie der Komposition schon weit darüber hinaus. Zunächst der Umschwung in ihm, wenn er jene Worte der Verstellung spricht, gemeint als Mittel der Täuschung und doch wider Willen seinen wahren Zustand verratend und sein Schicksal vorauskündend:

»*Had I but died an hour before this chance,*
I had liv'd a blessed time, . . .
The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of.«

Man hat recht gesehen, hier sei im Wort vorausgenommen, was später das Geschehen erfüllen wird. Doch ist dies für die Stelle selbst eine Anspannung aller Ausdruckskräfte; das vordeutende Motiv ist zugleich Handlungsmoment, weil es ablenkt von der Mordspur, und gerade diese seine Doppelbedeutung füllt es mit jener Ironie, die aus dem innersten Kern des Werkes stammt. Der dramatische Charakter der Szene liegt ferner darin, wie sich, wenn auch im Banne der Lähmung, alle künftigen Rächer aus der Außenwelt regen, die Vollstrecker des Urteils, das die ordnenden Weltkräfte über Macbeth sprechen werden. In fast feierlicher Größe ein Wort Banquos schon in der Weihe nahen Schicksals:

»*In the great hand of God I stand; and, thence,*
Against the undivulg'd pretence I fight
Of treasonous malice.«

Macduffs mißtrauische Frage, als Macbeth in Scheinreue die Tötung der Kämmerer beklagt: »*Wherefore did you so?*« Und herrlich der

wilde Instinktschrei des Königssohnes Malcolm auf die Kunde: »*Your royal father's murder'd*«: »*O, by whom?*« Da verrät sich der Auserwählte kommender Rache und umso stärker, weil nichts da ist als dieser eine Aufschrei des Blutes. Dann ist Malcolm besonnen, gebändigt, zunächst der Übermacht der Umstände weichend. Der Schluß der Szene mit dem Geflüster und Aufbruch der Königssöhne gibt schon den Beginn der Rachehandlung: wo die Söhne des Gemordeten fliehen, ist Rache gesichert in jeglicher Heldenhandlung, und hier fühlen wir, obwohl sie jetzt nur Rettung bedenken: diese kehren wieder.

Alles in der Szene ist menschliches Tun. Der nächste kurze, handlungsarme Auftritt aber öffnet wieder den tieferen Hintergrund. Er läßt das Spiel der Unsichtbaren durch das Menschliche schimmern. Er spricht wieder von der Sturmnacht. Diese Sturmnacht gab den Anfangston des Aktes. In Lenox' Worten vor der Mordentdeckung wurden wir wieder gemahnt an dieses Unwetter, das mehr als Hörbares hören ließ: Geisterwehruf, Verkündigung neuer Greuel durch die Stimmen des Sturmes. In dem Gespräch zwischen dem alten Mann, Rosse und Macduff verstärkt sich das. Naturwunder werden bestaunt, die dem Mord vorausgingen. Rosse meint, in Aufruhr und Unordnung der Erde empfange die naturverletzende Tat ihre Antwort. Wir wissen es anders: die Tat ist das Siegel auf die Empörung der Unheilsmächte gegen alle Kräfte der Ordnung. Das bezeugt die Verkehrung des Rechten und Gemäßen im Naturreich, die Mauseeule, die den Falken fängt und zerbeißt, die schönen, edlen Rosse des Königs, die einander fressen.

Im Aufruhr der Naturkräfte und -wesen war der Sieg der zerstörenden Gewalten verkündigt, in der Sturmnacht warteten sie auf den Vollzug der Tat, jetzt herrschen sie. Tief in den Tag dauert diese Nacht, kündend, daß Nacht über die Welt einbricht, die, des gesetzlichen Königs beraubt, vom Mörder beherrscht wird. So spüren es die Hörer; die Unterredner der Szene deuten die Zeichen, noch in Macbeth' Bann, auf die vermeintliche Untat der Duncansöhne. So haben die Worte des Auftritts uns eine doppelte Bedeutung, eine gewollte, eine ungewollte. Das wahrt der Szene ihr Helldunkel.

Was Unwetter und Sturm sonst sind in Shakespeares Tragödien: der menschlichen Leidenschaft Wiedertönen in der Natur, Ausstrahlung des tragischen Kampfes in den Erdraum hinein, sind sie auch im »Macbeth«: »versinnlichte Seele der Handlung«, wie alle Landschaft, alles Naturweben in diesem ganzen Dichtwerk, sichtbare Erscheinung davon, daß das Menschtum dieser Tragödie wächst aus dem Erdgrund, von all dessen Kräften ernährt. Das ist aufs stärkste im »Mac-

beth« und doch noch mehr. Macbeth' Menschtum ist geradezu diese Natur, in ihm Bewußtsein geworden, Vision und Dämon, aus ihm herauswachsend und immer neu in ihn einwohnend. Den dunkelsten und geheimsten Sinn dieser nebelnden nordischen Heide tragen und reifen sein schweres Blut, sein finsterer Geist, seine schrecknisvollen Gesichte. Er schafft aus dem Blute, das diese Natur ernährt hat, eine Tatenwelt, in der sie bestätigt ist; er stellt sie in den Lebenskreis der Menschen. Aber noch über dies hinaus wird durch die Naturszenen am stärksten der mythische Lebensgrund des Werkes offenbart, und zwar noch mehr durch ihre Aufeinanderfolge als durch ihren Inhalt. Eröffnet wird das Werk durch Geistergespräch in der Wetterlandschaft. Wir kennen die vordeutende Kraft dieser Szene. Vor und während der Tat ein Naturaufruhr. Ihn setzen die Menschen der Dichtung selber in engste Beziehung dazu. Der Bau der Erde bebt während dieser Stunde wie Macbeth, aus dem seine Tat tritt. Aus den Tiefen unterhalb steigen die widersinnigen Mächte, aus den Windhöhen oberhalb stürzen sie ins irdische Geschehen. Die Hexen verkünden und bereiten die Chaosherrschaft; der Mord macht ihr den Weg frei. Das Losbrechen der Stürme und Erdbeben bezeugt ihren Eintritt.

Es gibt im »Julius Cäsar« eine Szene, die viel Ähnlichkeit hat mit dieser Unterredung zwischen Macduff, Rosse und dem Alten; gerade ihre andere Stellung im Werke bei ähnlichem Inhalt kann uns viel deuten. Vor der Ermordung des divus Julius öffnen sich die Gräber, das reißende Getier und das Nachtgevögel sucht die menschlichen Stätten auf, Feuer fällt vom Himmel, und Casca deutet das ganz ähnlich wie der Sprecher der Macbethszene:

> *»Either there is a civil strife in heaven,*
> *Or else the world, too saucy with the gods,*
> *Incenses them to send destruction.«*

Rosse sagt:

> *»Ah, good father,*
> *Thou seest the heavens, as troubled with man's act,*
> *Threaten his bloody stage.«*

Doch die Anordnung der Szene ist anders. Im »Cäsar« steht der Auftritt so, daß sich der Herd der Erschütterung bezeugt als gelegen im menschlichen Raum, in einem großen geschichtlichen Vorgang, daß aber von ihm ein Beben spürbar wird bis ins Natur- und Geisterreich (immer sieht Shakespeare ja Weltkräfte im Spiel, wo menschlich Großes geschieht). Doch nur im »Macbeth« ist dieser Bezug so, daß wir sogleich im größten Kreise stehen, davon das Menschentum nur ein innerer Ring ist. Ein Menschenherz ist freilich der Streitplatz der kämpfenden Kräfte, und diesen Menschen erfüllen zuletzt die Elemente,

die ungestaltig schweiften im Naturkreis, so völlig, daß sie in ihm Gestalt, in ihm Wesen geworden sind.

Läßt man sich ganz hinein in den Gang des Werkes, so ist es undenkbar, hier nur Tragik einer einzelnen Leidenschaft zu sehen: etwa der Machtgier oder auch die »Tragödie des Gewissens«, soviel auch das Verlangen nach dem Königsreif bewegende Kraft ist, so gewaltigen Widerstand auch das Gewissen tut. Hier ist vielmehr Einheit: Tragödie wunschbesessenen Menschtums und mythisches Gedicht.

Der Erdraum, der den menschlichen mitumfaßt, ändert zweimal das Gesicht. Das Chaos dringt herauf und wird zurückgebändigt. Wir wohnen einem Weltgewitter bei. In dieser Kräfteumlagerung aber bedeutet jene kurze handlungskarge Szene viel: zum ersten Male schließt sich in ihr ein Ring des Geschehens.

Menschlicher Wille und menschliche Tat erscheinen dann wieder als einzige Beweger. Banquo ahnt den Zusammenhang, und ihn feuert der Hexenspruch nicht an wie andere, die auch ahnen, seine Rettung zu suchen, sondern unter einem seltsamen Bann bleibt er dem Usurpator nahe, wartend auf die Erfüllung des zweiten Orakels:

»Yet it was said,
It should not stand in thy posterity.«

Macbeth fürchtet ihn und fürchtet recht. Wie dieser Notzwang der Furcht ihn mit neuen Mordkräften sättigt, verrät sein Wort:

»Our fears in Banquo
Stick deep[1]*, and in his royalty of nature*
Reigns that which would be fear'd.«

Tief steckt die Furcht in ihm, da, wo er seines eigenen Wesens Gefahr weiß. Banquo hat das im Gleichgewicht, was Macbeth bei sich unheilvoll im Streite weiß: Blut und Urteil.

»And, to that dauntless temper of his mind,
He hath a wisdom that doth guide his valour
To act in safety.«

Dann vergleicht er sein Verhältnis zu Banquo mit dem von Antonius zu Octavianus Cäsar:

»And under him
My genius is rebuk'd; as it is said,
Marc Antony's was by Caesar.«

Kein Zufall ist dies Gleichnis. Im Kampf der zwei Weltherrscher hat Shakespeare den Streit, der ihn immer wieder und wieder schöpferisch macht, den zwischen Blut und Urteil, diesen überzeitlichen Gegen-

[1]) Wie immer bei Shakespeare stützt in diesem »*Stick deep*« der Klang die Gewalt der Bedeutung, und die Pause, die den Vers zerlegt, wirkt wie ein bedeutungsschweres Verstummen.

satz, der seine Zeit so sehr ergriff, verkörpert in einem höchsten geschichtlichen Bilde.

Keiner kann Held sein von Shakespeares Weltuntergangswerken als einer, in dem dies Gleichgewicht auf eine großartige Weise gestört ist: ein Antonius, ein Coriolan, ein Lear, ein Hamlet, ein Macbeth. Für den späten Shakespeare aber ist der Schicksalsträger nicht auch der Schicksalsordner. Der die Welt weiter führt nach einem Zusammensturz der Dinge, kann auch einer sein, dem das Leiden zur Lehre gesetzt war, nicht der Stärkste, wohl aber der Besonnenste, ein Edgar, ein Albanien, ein Malcolm. Einer, der sagt oder sagen könnte: »Reif sein ist alles.« Macbeth, in dem der Streit zwischen Blut und Urteil, so lange anhängig, ganz zugunsten des Blutes entschieden wurde, fühlt wohl, welche Gefahr ihm gebändigtes Blut bedeutet. Er hat sich ganz herausgestellt mit seiner Tat aus jedem Zusammenhang, den Urteil noch durchblicken und lenken kann. Bald wird es ihn im Kampf gegen den undurchschaubaren und unbeherrschbaren Gang der Dinge treiben, nur noch dem einen zu vertrauen und in nichts als Bluttaten, die Taten seines Blutes sind, Rettung zu suchen. Wie muß er nun den fürchten, der in der Stunde der Versuchung seines Blutes Meister blieb! Damit gibt Shakespeare dem von der Sage überlieferten, vom Handlungsgang aus geforderten Gegensatz einen tieferen Sinn, hält ihn mit dem Kern des Werkes verbunden: dem Streit der Kräfte in Macbeth, wenigstens soweit dieser die seelische Spiegelung eines geistigen Kampfes ist. So erwacht denn Macbeth' kaum gestillte Qual am Anblick dieses natur- wie schicksalsbestimmten Rivalen. Hier ist die Stelle, auf die wir uns berufen, wenn wir sagen: Macbeth ist so tief ein Mörder geworden, daß eben sein Gewissen ihn neu zum Morde treibt:

»If 't be so,
For Banquo's issue have I fil'd my mind;
For them the gracious Duncan have I murder'd;
Put rancours in the vessel of my peace,
Only for them; and mine eternal jewel
Given to the common enemy of man,
To make them kings, the seed of Banquo kings!«

Die Vorstellungen von allem, was er begangen, geopfert, gelitten hat, saugen den zweiten Mord herauf. Hier ist auch Macbeth' Kinderlosigkeit, dies starke bewußte Motiv seines ausrottenden Mordwillens, sinnbildlich angeknüpft an die Mitte des Werkes. Dieser Mörder in des Wortes tiefster Bedeutung kann nicht durch Nachkommenschaft verbunden bleiben mit des »Tages guter Welt«. Er ist daraus herausgestellt wie durch seine Schlaflosigkeit aus dem Kreis der Wesen, die Natur mütterlich umhält. Er, der den vertrauenden Schläfer gemordet hat, den Vater-König, er, der ins Herz der Welt gestoßen hat. Die

Kinder seines Blutes sind diese Taten; wie Same gießt sich Zerstörung aus ihm in die Welt, und Kindermord wird die letzte Greueltat sein, die ihn »reif zum Schütteln« macht.

Tat wie Qual: Formen einer Leidenschaft. Gefühl für die Gewichte des Schicksals macht es ihm untragbar, den Preis solcher Leiden zu verlieren.

»But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer,
Ere we will eat our meal in fear.«

Der Durst des Schlaflosen nach dem Todesschlaf, um den er sein Opfer beneidet, und dieser Trotz gegen das Geschick liegen widerspruchsvoll ineinander, und hier der Ursprung solchen Widerspruchs: Gewißheit, einen Kampf ohne Hoffnung zu kämpfen. Seine Größe fordert, ihn dennoch aufzunehmen. Dies tragische »Dennoch« bewährt den Mörder, das Opfer der Mächte, als Helden.

Immer tiefer tritt Macbeth in seine Tat. Immer mehr wird sie eins mit ihm. Nun geht von ihm der Mordhauch aus, da ihm der Mord in alle Adern gestiegen ist. Wenn er die Mörder Banquos zwingt, ist er ihnen, was ihm das Schicksal war: unwiderstehlich beredender Verführer zum eigenen Begehren. Wie die Lady an seine Mannheit, tut er an ihre den Aufruf, nur gröber, dem niederen Wesen dieser Menschen angepaßt. Von Szene zu Szene fällt Finsternis tiefer ein, wird der Blutdunst stärker. Die Sprache des Chaos, die mitschafft am Bann des Ganzen — dieses Gewebe aus Worten, die rauchenden Stahl, Sturm, Nacht, Wetter, grellen Blitz in Dunkel und Blut, immer wieder Blut nennen[1]), jetzt erst steigert sie sich zu voller Kraft. Oft haben Macbeth' Worte einen zynischen Witz, früher unvereinbar mit ihm und seinem Schauder. Jetzt sagt er von dem Mörder, den Banquos Blut befleckt: Besser du hast es draußen als er drinnen, und nickt ihm grausige Billigung: »*Thou art the best o' the cut-throats*«. Das Wort Blut ist wie im Rausch auf seinen Lippen. »*It will have blood, they say; blood will have blood.*« Ganz durchtränkt ist seine Sprache von den Bewegungen und Tönen nächtlichen Getiers an dunstigem Abend:

»Ere the bat hath flown
His cloister'd flight; ere to black Hecate's summons
The shard-borne beetle, with his drowsy hums,
Hath rung night's yawning peal . . .«

Von ihm, dem einsamen Mittelpunkt bösen Tuns, scheint nun auch alles nächtliche und wetterliche Schrecknis auszugehen, wie zuerst sich solche Bilder von außen her um ihn zusammenzogen. Sein Umkreis

---

[1]) Siehe dazu *Bradlay*, »*Shakespearean Tragedies*« 1904 (Macbeth).

ist nun der Abend, den er schildert: »*Light thickens; and the crow Makes wing to the rooky wood . . .*«

»*Good things of day begin to droop and drowse,*
Whiles night 's black agents to their preys do rouse.«

Von ihm aus lebt uns die Nacht vor dem Schloß, da die Mörder lauern und flüstern, Blut tropft als Regen, die Fackel lischt im nassen Wind. Er ist in seiner stärksten Machtentfaltung. Das Gastmahl, zu dem er Banquo geladen, stellt seinen Triumph dar. Im Anfang dieser Mordfeier scheint es: die Welt gehorcht ihm. Die Mörder treten ein, als sein Wort Banquos Ausbleiben beklagt. Aber sie melden mit Banquos zwanzigfacher Wunde zugleich die Flucht seines Sohnes. Nun mischen sich in die Wildheit seiner Rede Töne tiefster Angst. Das frühere Bild von der »Folter des Gemüts« überbieten jetzt solche Häufungen:

»*But now, I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in*
To saucy doubts and fears«.

Die Sorge, die hier schon ängstigt, nie werde das Außen wahrhaft und dauernd zu bezwingen sein, wird wissende Ahnung. Die Mordfeier wird zum Geistergastmahl. Macbeth' zweites Gesicht ist wieder da. Er sieht die zweite Welt. Man suche doch nicht nach Erklärungen der Erscheinung aus der »Psychologie des Mörders«, sehe hier auch nicht poetische Sinnbilder der Gewissensangst. Was vorhergeht, sagt ja allzu deutlich, wovon diese Erscheinung die gespenstische Bestätigung ist: unmittelbar nach dem Mörder tritt der Gemordete zum Gastmahl, und was schon das Entkommen des Sohnes zur Ahnung machte, macht das Erscheinen des Geistes zur Gewißheit: nie wird Banquo zu vernichten sein.

Auch das wird Moment des Dramas. Bisher war es das Gelingen der Tat, das immer mehr die vernichtenden Kräfte in Macbeth empordrängte. Nunmehr wird das Mißlingen die Probe dieses neuen Seins. Zuerst erschütternde, dann steigende Probe. Sie erschüttert noch einmal sein Menschsein. Hinter den Widerständen der Ereignisse und Wesen: Fleances Entweichen, Macduffs Fernbleiben muß er alsbald den Widerstand von Gewalten spüren. Und dies ist die Szene: ein sich Messen des Menschen und der Gewalten. Der Geist deutet ihm mit den Bewegungen des blutigen Hauptes, was jene Flucht des Sohnes zu bedeuten hat. Die zwei Botschaften von Banquos Tod und seine Wiederkehr von Drüben folgen einander so unmittelbar, daß sie wirken als Schlag und Gegenschlag. Diese rasche dramatische Folge sättigt den Auftritt mit Schicksalsgewißheit. Macbeth' Erwidern aber auf die zwei Kunden, sein stammelndes Grausen, sein leidenschaftliches Anstürmen gegen den stummen Partner, der schweigend heranschwebt

aus dem Wesenlosen, schweigend darin zurücktaucht, wieder hervorschwebt und endlich schwindet, bestätigt zunächst nach dem kurzen Triumph des Menschen die Übermacht der Gewalten. Gefüllt ist die Szene bis zum Rand mit jenem Entsetzen vor dem Ungreifbaren, das kein Werk Shakespeares aushaucht wie der »Macbeth«.

Vorausgenommen ist hier auch ein anderes Moment des letzten Kampfes. Macbeth ist schon hier vor dem Schicksal allein. Die Gefährtin von einst sieht nichts, begreift nichts, schilt seine leere Furcht. So wird er stehen in wachsender Entfremdung, so ganz allein in der letzten Entscheidung. Zuerst wird ihm die Gewißheit, der Tote lebe, zu einem hilflos-grübelnden Staunen:

»but now, they rise again,
With twenty mortal murders on their crowns,
And push us frum and stools. This is more strange
Than such a murder is.«

Noch einmal leidet hier Macbeth ganz auf menschliche Art. Dies Gesicht, vor dem kein Mut des Kriegers gilt, macht ihn noch einmal fühlen, daß er Mensch ist, der sich ins Bereich der Dämonen gewagt hat.

Er beneidet die anderen, da er meint, sie ertrügen in Ruhe solche Gesichte:

»You make me strange
Even to the disposition that I owe,
When now I think you can behold such sights,
And keep the natural ruby of your cheeks,
When mine is blanch'd with fear.«

In dieser Szene wird jedes Wort Gebärde, das Grausen zu gestalten. So tief wir aber diesen Augenblick erleben, da Macbeth noch einmal ganz in den Schauder taucht, den er bald verlernen wird, mehr noch bedeutet dieser an sich so starke Augenblick als dramatische Bewegungskraft, als Wegwende und Entscheidung. Denn: eben hat die Erscheinung Macbeth gezeigt, wie all sein Tun sinnlos war vor dem Schicksal, und gleich darauf, das schreckliche Bild noch im inneren Blick, noch voll von seinem Grausen, bekennt er sich doch wieder zur Tat als zu seinem einzigen Weg:

»I am in blood
Stepp'd in so far, that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er.«

Dies sein »ich kann nicht anders« ist auch sein »Ich will nicht anders«. In Taten antwortet seine Seele. Eine Tat war die Antwort auf die Verheißung der Geister. Denn diese hatten wohl die Krone versprochen — den Mord nicht geraten. Jetzt antwortet er der Drohung des Widergängers wie einst der Verlockung der Hexen: durch eine

Tat. Damals aber erst nach langem Kampf. Jetzt ist der Weg kurz geworden vom Hirn in die Hand, sein Wille will ihn noch kürzer:

> *»Strange things I have in head, that will to hand*
> *Which must be acted, ere they may be scann'd.«*

Mehr und mehr der Schauder Herr, spürt er in Taten seine Erfüllung. In diesem Sinne begreifen wir das Wort selbstanfeuernder Ironie, das diese Szene schließt: »*we are yet but young in deed*«.

So ist nun am Schluß der Szene wieder eine Umlagerung der Gewichte vollzogen: der Mensch, am Anfang Sieger, dann tief erschüttert durch die Gewalten, steht ihnen nun gegenüber, des Sieges beraubt und doch in seinem Sein gesteigert. Sein metaphysisches Sein ist mehr in der irdischen Wirklichkeit erschienen. Er betritt jetzt ein Bereich, wo Menschen sonst nicht mehr zu atmen vermögen.

Nun aber am Ende der Szene sein Beschluß, die Hexen aufzusuchen! Schon hier fühlen wir die andere, die nicht menschliche Schicht wieder emporrücken, der Kampf, zu dem sich Macbeth' Wesen härtet, wird sich erneuern und muß sich steigern:

> *»I will to-morrow*
> *(And betimes I will) to the weird sisters:*
> *More shall they speak; for now I am bent to know,*
> *By the worst means, the worst.«*

Unmittelbar dann auf diese Verse: »*For mine own good, All causes shall give way*«. Der Selbsterhaltungstrieb, der sich hier als bewußtes Motiv bekennt, ist auch instinktiver Antrieb, bei den Hexen ein Wissen zu erlangen, das Erfolg sichert in dem Kampf, den er nahe weiß. Aber man legt wohl nichts Fremdes in diese Stelle hinein, behauptet man als tieferen Antrieb das Begehren nach dem Wissen um das Schicksal an sich unter Berufung auf jene zwei Verse: »*More shall they speak; for now I am bent to know, By the worst means, the worst.*« Dieses Begehren kommt nämlich zu vollem Ausdruck erst den Hexen gegenüber, und auch da noch zwiefach gesteigert. Sein Tatwille wird an diesem Wissen auf die härteste Probe gestellt, dem Schrecken dieser Erkenntnis hat er standzuhalten.

Schon Banquos Erscheinung war ein Hemmnis, das zuletzt ihn steigerte. Jede schwächere Seele scheute ein Mehr an Wissen, er fordert: »*more shall they speak*«.

Wir beleuchten diesen Szenenschluß von der folgenden Szene aus, und er erscheint da dramatisch als deren Vorstufe. Zusammen mit jener Erkenntnis: »*Returning were as tedious as go o'er*« ist der Beschluß, die Hexen aufzusuchen, Entschlossenheit zum eigenen Schicksal.

Die »Macbeth«-Interpreten lieben es von »haltlosem Wüten« zu sprechen, dem der Mörder nach Banquos schreckender Erscheinung

verfalle. Die Worte »*which must be acted, ere they may be scann'd*« sollen den besinnungslosen Versuch darstellen, sich in blinde Tat zu retten. Erst zuletzt soll der Verblendete im Angesicht des Untergangs wieder sein Heldentum finden.

So kann nur geurteilt werden von den Wirkungen aus, die Macbeth' Tatwut innerhalb der menschlichen Welt schafft. Da ist es freilich wahr, er reißt das Verderben auf sich herab.

Denn jene Taten schaffen eine Zerrüttung in der Welt, ein Maß von Entsetzen und Empörung in den Seelen, daß alle Gegenkräfte sich sammeln, die Welt zu befreien. Aber nur mit begrenzten Augen sehen ihn doch seine Gegner: »*now does he feel his title Hang loose about him, like a giant's robe Upon a dwarfish thief*«. Wer den ganzen Streit überschaut, der so weit hinübergreift über menschliches Bereich, sieht Macbeth, je mehr alle irdische Macht von ihm fällt, nicht schwinden sondern wachsen im Geisterkampf. Von den letzten Stunden, da er ganz ist, ganz gefüllt mit dem dunklen und tötlichen Geist des Lebens, muß er, muß das Werk gesehen werden.

Wohl erwehrt sich seiner die menschliche Welt und der furchtbaren Unordnung, mit der er sie bedroht. Sie tritt wieder unter den Schutz klarer Mächte. Deren Stunde ist wieder da. Darin vollzieht sich eine große Ordnung, die der Welt innewohnt. Aber von deren Richterspruch wird nur Macbeth' Leben betroffen, nicht was er als Wesen wurde im Schicksalskampf. Denn dies ist er zuletzt: Gestalt alles dessen, was ungestaltig lebt als Wut und Begier der Seelen, als Drohen der Erdgewalten, als Schweifen und Raunen der Geister, alles dessen, was als Element die dämonische Atmosphäre des Ganzen schafft. Menschliche, heldische Gestalt. Und mehr als dies: je mehr dem Ende zu, je mehr ist er, der zu seiner Qual nicht aufhört, Mensch zu sein, in die Schicht der Dämonen gedrungen. Er ist nicht mehr nur Seele, ist Geist, und auf dies Herauswachsen seiner Geistgestalt blicken wir immer zugleich, wenn wir den Endsturz seines Menschenschicksals miterleben.

Unmittelbar nach der Bankettszene, da die jenseitige Welt sich zuerst feindlich gegen Macbeth wendet, heben sich auch die menschlichen Gegner zur Abwehr (Szene zwischen Lennox und dem Lord). Zwei Rachebewegungen suchen einander: die der Vasallen, die Macduff führt, die des vom englischen König beschützten Duncansohnes Malcolm. Macduff eilt nach England. Doch eh in beider Bündnis diese Rache volle Stoßkraft erlangt, kommt das Geisterreich zu einer stärkeren Macht als je bisher, wie in einem notwendigen Wechsel der Gegenkräfte, die einander steigern. Griff am Schluß der Bankettszene der Mensch vermessen über sich, so baut sich nun drohender die

dämonische Gegenkraft auf, bisher nie so leibhaft erschienen, nie so in eigenster Sphäre und Wirksamkeit. Die Hekateszene freilich, die man herausheben kann aus dem Gefüge des Ganzen, die man allgemein als unecht anspricht, verstärkt diese Wirkung nicht, hält sie eher auf. Denn die Gestalt der antiken Unterweltsgöttin bleibt, da das Rhythmisch-Sprachliche unwirksam ist, bühnenhaft flach, nicht im geringsten verleibt, der »Pfuhl des Acheron« bleibt kalte Metapher der Renaissancegelehrsamkeit. Alles und jedes an den Hexen dagegen ist Leben, groteske Gegenwart nordischen Drudenwesens. Und nun gibt die große Szene am Kessel den Hexen noch in einem anderen Sinne das erste Wort als jene Hexenszene des ersten Aktes. Gesteigert erscheint auch hier das Motiv ihrer Doppelnatur. Sie sind zugleich böse und niedrige Druden und nornenhafte Träger großen Vorwissens. In ihrem Teufelssud verkochen sie Abfälle der Wirklichkeit, in der sie walten. Das alles war schon einmal: Mensch, Tier, Ding oder Tat. Nun wird es wieder Urstoff. In Verzerrung des Schöpfungsaktes steigen daraus Gestalten. Sie sind Träger einer Wahrheit und doch Trugdämonen für den Menschen. Die Sprache selbst ist ein Hexensud, gehäuft, ja gestaut darin: »*The multiplying villanies of nature.*« Doch ist das Grauen, der Wirrwarr, der Ekel und die gesättigte Lust daran überhaupt nicht genannt, sondern erzeugt nur aus Namen der Dinge, die in der Sprache erscheinen. Auch alles, was das Volksgefühl mit diesem wimmelnden Geziefer verbindet an menschlicher Untat und Bösart. Und doch bekommt all dieses hexenhaft Greuliche die Weihe des Bösen, wenn die Erscheinungen aufsteigen. Wieder wie in der früheren Szene werden die Akzente der Sprache groß und prophetenhaft einsilbig. Diese Zwiegestalt zeigt die Hexen durch viele Schichten des Daseins durchlebend und jeder sich anpassend. Eine Decke hebt sich auf, und es erscheint ein ewig Gegenwärtiges. Denn auch das Chaos ist ewig, und die daran teilhaben, seiend und wissend, können aus dem trübsten Element wahres Wesen der Dinge zeigen. Die Erscheinungen selber sprechen prophetenhaft. Und nie hat Phantasie spukhafter das Wirkliche verwandelt: denn dies blutige Kind, dies gekrönte Kind mit dem Zweig, es sind die noch lebendig Wirklichen: Malcolm, der den Wald nach Dunsinan führen wird, Macduff, der Ungeborene. Sie sind entwirklicht, sind neu verkörpert zu Gebilden, die einzig leben von ihrer Schicksalsbestimmung für Macbeth. Das Herzbeklemmende solchen Doppelseins wird übertroffen, wenn der Gekrönte mit dem Spiegel in endloser Spiegeltiefe die unzählbare Königsreihe seines Nachwuchses zeigt und so die Gastmahlszene noch überboten wird durch eine zweite Vision, die gewiß macht: der tote Banquo ist nicht zu töten.

Was die Hexen und ihre Meister versichtbaren, ist die Dämonie in ihrem wirkenden, nicht in ihrem ruhenden Wesen, das Gegenschöpfertum in unergründlicher Feindseligkeit zu allem Geschaffenen und souveränem Hohn über den Menschen. Wir spüren, wie die Kraft, die es mit diesen Mächten aufnehmen will, die Rachebewegung, mehr als menschlicher Hilfe gewiß sein muß, um dies auch nur zu wagen. Wir begreifen die Worte eines dieser Kämpfer: »*Why then, God's soldier be he!*« und jene anderen Worte: »*the powers above Put on their instruments*«. Doch noch für ein anderes ist diese Szene Maßstab, für Macbeth selbst und seinen Geisterkampf. Denn gegenüber der Höllenkraft erhebt sich stärker sein *amor fati.* Dies Gegeneinander ebenbürtiger Kräfte ist bereits spürbar, wie er die Hexen bestürmt:

»*I conjure you, by that which you profess,*
How'er you come to know it, answer me:
Though you untie the winds and let them fight
Against the churches; though the yesty waves
Confound and swallow navigation up;
Though bladed corn be lodg'd, and trees blown down;
Though castles topple on their warders' heads;
Though palaces, and pyramids, do slope
Their heads to their foundations; though the treasure
Of nature's germen tumble all together,
Even till destruction sicken, answer me
To what I ask you. —«

Um dieses Wissens willen trotzt er allem Schaudern. Seine Rede türmt sich vor uns auf in einem mächtigen Gefüge von Sätzen; der ganzen Last schreckender Bilder, dem siebenfach die Erwartung spannenden »*though*«, mit dem jeder der Vordersätze eingeleitet wird, muß die Energie des zweiten Befehls »*answer me*« im Nachsatze die Wage halten. Durch diese ausdrucksvolle Syntax bekommt das Verlangen nach Antwort, das der einzige Inhalt dieser großen Periode ist, den Charakter des tragischen »dennoch hören muß ich«.

Und formloser als hier, vielleicht aber gerade darum als zweiter Ausbruch des Willens umso wirksamer: als bei der Frage nach Banquos Nachkommen die Hexen ihn zu der letzten Eröffnung seines Schicksals warnend vorwärts reizen: »*Seek to know no more*«, schreit sein Verlangen nach Erkenntnis auf:

»*I will be satisfied: deny me this,*
And an eternal curse fall on you! Let me know.« —

Auch dieser Fluch bezeugt uns, die wir eben die Macht seiner Gegner gespürt haben, wie hoch sich Macbeth vermißt. Am Schluß dieser Szene erscheint gesteigert die Haltung nach dem Geisterbankett. Scheu gemacht zuerst durch das doppeldeutige Orakel und gleich darauf be-

stätigt in seiner Furcht vor des toten Banquo Nachwuchs, hin und her gezerrten Geistes, trotzt er dennoch dem Schicksal. Er reißt aus dem Orakelwort nur, was ihn eisern zu gürten vermag. Er hüllt sich — trotz des Fluches auf die Hexen — tiefer in Bann und Zauber. Diesen Glauben an seine Unbesiegbarkeit ringt er der Ahnung seines Unterganges ab. Und dieser Glaube entrückt ihn in steile Einsamkeit. Gegen alles Vorbestimmte, das zu kennen er eben noch forderte, greift er wieder, da Macduffs Flucht wie Herausforderung der Schicksalsmächte ihn reizt, mit der Hand des Täters ins Geschick:

»From this moment,
The very firstlings of my heart shall be
The firstlings of my hand«.

Steigerung des Verses am Schluß der Banquoszene:

»Strange things I have in head, that will to hand,
Which must be acted, ere they may be scann'd.«

Schreckenswerke zu üben ist er entschlossen, die um ihn eine Zone des Entsetzens legen, durch die sich niemand wagen soll. Das Wissen, das er eben noch begehrte, stößt er nun weg, denn er fühlt: das Entsetzen, das davon ausgeht, lähmt die Tat. Noch spüren wir dies Entsetzen in dem Aufschrei: *»but no more sights!«* Und doch ist da schon neuer Wille. Nun gilt es, das Schicksal zu bestehen, dessen Phantome er sah. In ihm brechen nun auf alle dunklen und verborgenen Samen, die zerstörende Erdkraft füllt ihn so ganz, daß er das äußerste Greuel zu vollbringen nicht mehr zögert. Dies Vertrautwerden mit Taten des Entsetzens panzert ihn gegen alle Furcht, der noch eben so tief vor jedem Hauch erschaudert ist.

»Der Tod der Kinder Macduffs unter den Flügeln ihrer einsamen Mutter.« Das Entsetzen, dessen Quell eben vor uns sprang, ist in die Welt gedrungen. Wie vorher die Erde durchsichtig wurde und die Urmächte sehen ließ, so ist nun die sichtbare Welt deren Stätte geworden. Wir erleben mit, was nachher die Verse eines Sprechers klar formulieren:

»Alas, poor country!
Almost afraid to know itself. It cannot
Be call'd our mother, but our grave; where nothing,
But who knows nothing, is once seen to smile;
Where sighs, and groans, and shrieks that rent the air,
Are made, not mark'd.«

Das eine Geschehnis hat Kraft, dies alles zu vergegenwärtigen. Die zartesten Wesen leiden hier, rührend wehrlos, von solchem Adel, daß er vor den mörderischen Peinigern aus ihnen aufflammt und ihr Ende beschleunigt. Wenn die jugendliche Mutter, bang allein gelassen, ihr

Bangen mit dem Knaben wegplaudert, sind sie wie zwei einsame Kinder am Abend, denen aus der Tür, die sich schloß, jeden Augenblick das Entsetzen treten kann. Wenn dann der Warner da ist und ebenso schnell wieder fort, die Lady in Angst stammelt, die Mörder auftauchen, wie Alpdruckgespenster aus der Wand, der Knabe verblutet, die Mutter wegjagt vor ihren Dolchen, dann ist in die Todesstunde dieser beiden Wesen das ganze Entsetzen gedrängt, das von Macbeth über die Erde ausbricht. Seine Wirkung in der Welt ist uns erschienen, und doch haben wir eben mit ihm gelitten, den eben dieses Grauen tief in sich riß, und wir sind verzaubert, in beide so tief verschiedene Grauenszustände nacheinander einzugehen. Gewicht und Gegengewicht halten wir in uns. Wieder eine plötzliche Änderung der Perspektive. Wir werden ganz gesättigt mit dem Gefühl von Welt: wenn Welt ist, das Zugleichsein und Ineinandersein der Gegensätze, das an jedem Ding auflebt. Allsehende Augen, die das sehen können, sind uns auf einen Moment geliehen.

Auch Macduff ist ergriffen vom Entsetzen, es hat ihn weggewirbelt von Weib und Kind an das entfernte Ziel. Wenn zu ihm der Greuel gedrungen ist, trinkt er den Schmerz wortlos in sich, so daß er ganz sein Blut wird. So muß denn die Rache aus ihm höher schlagen als aus anderen. Andere hat Macbeth verletzt, ihn hat er schuldig gemacht. Den das Schicksal bestimmt hat, Macbeth zu töten, ist auch von Natur wegen der Rechte dazu.

Wie nun Shakespeare neben diesen Rächer die anderen stellt, ist gemäß seiner Art, Leidenschaft abzustufen durch Menschen, in denen ihre verschiedenen Gràde Gestalt gewonnen haben. So steht in der Rachebewegung Malcolm neben Macduff, ihr Führer und ihre Fahne. Er wird der König einer neu geordneten Welt. Wie hohen Sinn »König sein« für Shakespeare umschließt, offenbart auch der »Macbeth« wie die Werke aller Perioden. Malcolms Anspruch ans Königtum ist jene Besonnenheit, die Leiden lehrt; ihm wäre Edgars Wort nicht ungemäß: »Reif sein ist alles.« Tief und stark ist sein Rachewille, fest sein Herrscherbewußtsein, aber Maß und Besonnenheit bändigt ihn. Der innerhalb dieses Werkes viel zu gedehnte Bau der einzigen Szene, darin Malcolm Hauptspieler ist, verdankt seine Anlage wohl nicht nur künstlerischen Gründen [1]). Aber doch auch der Notwendigkeit, dieses Wesen des künftigen Königs darzustellen, seine Ungeneigtheit zu vertrauen, die den Partner auf die Echtheit der Gesinnung prüft und die das

[1]) Es ist ja diese Szene, aus der sich nicht nur eine *ad hoc* gemachte Einlage, das Kompliment für den König Jakob, herauslösen läßt, sondern in der auch jene der Quelle getreue Selbstanklage Malcolms, die mehr bühnenwirksam als seelisch glaubhaft bei Macduff blinden Glauben findet, den Hörer befremdet.



Gegenbild jener fürstlichen Sorglosigkeit Duncans ist, der Mißtrauen zu lernen nicht vermag. Malcolms erster Racheschrei ist verstummt. Die Ungeduld der Forderung untergegangen in der Ruhe eines, der einsam wartet und schweigend will.

Dieser ruhige und herrschende Sinn wirbt Macduffs Glut für sein Rachewerk. Aber er selbst wird nicht darin verlodern. Neben diesem ernsten Königsjüngling, der leben wird, steht rührend und licht ein Knabe, der nur Opfer ist, der junge Siward, dessen erste Mannestat sein Tod wird. Der kindliche Krieger ist nichts als Streiter dieser Königssache, nicht Rächer eigenen Leides oder Kämpfer eigener Sendung. Der lobkarge Vater nennt den Sinn des kurzen Lebens: »*Why then, God's soldier be he!*« So ist die ganze Rachebewegung gelenkt von den Mächten, deren Stunde nun wieder da ist, den ordnenden und heilenden. Auch sie sind Bestand des Lebens, wesenhaft und ewig genau wie das Chaos. Es war der Gipfel der Chaosherrschaft, als der Königsmörder die Krone trug. Der Ruf zur Krönung des echten Erben schließt den Ring des Geschehens. Wie Macbeth gegen diese Rächer steht, ist als Situation ein starkes Sinnbild für den Gipfel, der hier erreicht ist. Macbeth auf seiner Feste, bedroht von zwei anrückenden Heeren, verlassen von allen Verbündeten, das ist der Held in seiner »Aristie«, einsam sich zur Wehr setzend gegen die Feindschaft einer Welt. Die innere Dramatik dieser Szenen spannt sich noch straffer als die der Augenblicke vor und nach der zweiten Banquoerscheinung. Was dort vorausverkündet war und Erwiderung des Menschen forderte, ist jetzt Wirklichkeit. Jetzt hat Macbeth die unsichtbaren Herren seines Lebens gegenüber, wenn der sichtbare Feind gegen ihn anrückt. Den mag er verachten, nicht aber das, was sich in ihm verbirgt. Mit dem Schicksal muß er es aufnehmen, und er will es. Jedes Wort, jede Gebärde reißt den Feind heran, den er kennt, zum Kampfe Brust an Brust.

Über den Szenen auf Schloß Dunsinan lagert großes Dunkel. Nacht, nicht mehr des Elementes allein. Düsternis des Geistes, nur durchrissen von plötzlichen Erleuchtungen. Auftakt der ganzen Szenenreihe, die Macbeth beherrscht, ist die Nachtwandlerszene der Lady. Eine völlig andere Lebensschicht ist da als in der Malcolm-Macduff-Szene, die ihr vorangeht. Das bewirkt schon der Wechsel der Sprachform zur Prosa. Das scheue und bange Zwiegespräch von Arzt und Kammerfrau, die Kranke und ihr Tun beschreibend — ein beklemmender Bericht. Dann ihr Erscheinen, das ihn Zug für Zug bestätigt, durch Laut und Gebärde verwirklicht und steigert. Die bangen Ausrufe der Lauscher, ihr geflüstertes Erklären — die Kerze in der Hand der Nachtwandlerin, Zeugnis der Angst, die kein Dunkel mehr erträgt. Ihre abgerissenen Sätze, ihr Geflüster sind nicht voll Hellsicht des Wahnsinns,

wie Shakespeare sie sonst gestörtem Geiste leiht, es ist das dumpfe, verständnislose Kreisen um ein Unbegreifliches, Unerträgliches, das alle Kraft aufzehrt. Vom ersten Mord, von Duncans Ende kommt sie nicht los, immer wieder durchlebt sie die Tat, die ihre Tat war. Was danach kam, Banquos Ermordung, Macbeth' Furcht vor dem Widergänger, der Mord an Lady Macduff, taucht nur gespenstisch auf in ihrem gequälten Hirn, immer wieder verdrängt von den Bildern der ersten Tat.

In diesem Zwang, das Gelebte immer wieder zu erneuern, ist die Hölle da, die ewig foltert. Jedes der Worte und Handlungen dieser Szene knüpft verneinend an eine Gebärde aus der Mordnacht. Unerbittlich fordert die Natur jedwedes zurück, das die Lady sich vermaß ihr schuldig zu bleiben. Die Gebärde des Händewaschens, der gegensätzliche Zug zu jenem »ein wenig Wasser wäscht die Tat von uns« ist die stärkste Versinnlichung der vergeltenden Macht. Das Ende eines überstark frevelnden Wesens ist gestaltet als Mythos des Gewissenstodes. So sehr diese Szene auf sich ruht und fast für sich lebt in unserem Bewußtsein, so ist sie doch im Gefüge des Ganzen nur eine Stufe zu größerem, zu dem Vernichtungswerk auf Schloß Dunsinan. Sie schwebt herein in den Raum, Verschattung bereitend. Wir spüren im Untergang der einzigen Gefährtin Macbeth' Untergang vorbereitet: alles verläßt ihn. Aber sein Untergang hat gewaltigere Maße; mit seinem verglichen ist das Ende der Frau ein Ver—enden. Leiden ist hier ausgeschöpft bis zum Grunde, doch rein menschliches Leiden, indes Macbeth schauen muß, was Menschenaugen nicht zu sehen pflegen, und der Meduse ins Auge sieht, ohne zurückzuweichen.

Doppelt hell und tagesstark setzt dann die erste Szene auf dem Felde ein.

»*The English power is near, led on by Malcolm.*«

Und so folgen sich von nun an die Szenen in einem Wechsel, dessen Gleichgemessenheit an dramatischer Wirkung zunimmt: immer eine auf Schloß Dunsinan, tiefer hinein in die Größe des Endkampfes, eine auf dem Feld bei dem anrückenden Heer, da die Gottesstreiter gewiß und gewisser werden ihrer Sendung.

Die Worte der Kämpfer draußen, Worte der Hoffnung und Zuversicht, ihre Bilder genommen vom Heilen und Pflanzen[1]).

[1]) Act. V Sc. 2.

Cathness: *Meet we the medicine of the sickly weal;*
And with him pour we, in our country's purge,
Each drop uf us.

Lenox: *Or so much as it needs*
To dew the sovereign flower, and drown the weeds.

Immer mehr wird im Verlauf der Szenen Malcolm gebietender Führer. Im Sinne jenes Wortes: »*the powers above put on their instruments*« führt er den Zug und fühlen sich die Geführten.

Das drücken zuletzt die Worte des alten Siward aus über seinen gefallenen Sohn: »*Why then, God's soldier be he!*« Und Macduff des Rächers Wort: »*the time is free.*«

Sie sehen Macbeth als den Verdammten, der die Welt verwüstet, sich selbst als Diener der vergeltenden Macht. Die Größe des Verdammten sehen sie nicht, nicht die Last auf ihm, erdrückend für jeden, der solcher Größe bar wäre. Vor uns aber bauen die letzten Szenen diesen heldischen Sinn auf, dies Standhalten und Widerstehen in einem dramatischen Kreszendo ohnegleichen.

Es sind Szenen, ganz im Schicksal. Diese Gegenwart schwebt nicht als Stimmung darin — wie Wetterblitz aus voller Wolke erzeugt sie sich immer neu aus den erneuten Spannungen des letzten Kampfes, und alles Leben steht in ihrer Gewalt.

Kampfbereitschaft ist schon das Warten auf der Burg. Von allen Anhängern geflohen trotzt Macbeth verblendet auf die Orakel. Das ist nicht Selbstberuhigung — denn im tiefsten ahnt er Ende —, er fordert das Geschick heraus. Wie ein Fanfarenstoß seines Schicksalswillens ist die erste Anrede:

»*Bring me no more reports: let them fly all;*
Till Birnam wood remove to Dunsinane,
I cannot taint with fear.«

Dramatisch erwidert sofort das Schicksal auf eine Herausforderung. Die Botschaft des Dieners von den 10000 anrückenden Soldaten ist diese Antwort. Aus Macbeth' wilder Laune, darin sich Verzweiflung mit starrem Trotz durchdringt, reißt der Anblick des Boten mit seiner bleichen Angstfarbe den brutalen Witz, der in unerschöpflichem Vergleichen die Farbe der Feigheit verhöhnt. Und doch ein Satz, den Erregung zerbricht, verrät, wie er diese Furcht einschätzt als Wirkung unsichtbarer Feinde:

»*Take thy face hence. — Seyton! — I am sick at heart,*
When I behold — Seyton, I say!« —

Gegen die Unsichtbaren, die Furcht aussäen, will er gewaffnet stehen, wenn sie die menschlichen Feinde heranführen. Noch sind diese fern — noch tut die Rüstung nicht not, doch schon hat er Ungeduld zu ihr, dreimal fordert er sie und hält es nicht aus, sich im Saal zu wappnen, er drängt ihn hinaus, nach dem Feinde zu sehen. Im grimmen Scherz mit dem Arzte der gleiche Hohn gegen das, was er als unabwendbar

(Das letzte Verspaar allerdings bezweifelt, s. *The Metre of Macbeth by David Laurence Chambers* 1903, S. 21 f.)

ahnt. Mitten aber in all dem ein Moment der Erleuchtung, eine Sekunde, da er nur Blick ist. Er sieht sein Leben:

>*My way of life*
>*Is fall'n into the sear, the yellow leaf.*<

Tief steigen seine Worte hinein in den Abgrund, den er gesehen hat: sie messen ihn aus. Dann aber, aller verzweifelnden Einsicht zum Trotz, ein Zeugnis unzerstörter Kraft, der herrische Befehl des Handelnden:

>*Hang those that talk of fear.*<

Aus der Verzweiflung steigt neue Kraft und nährt sein Tätertum[1]). Unter dem Druck des Schicksals spannt sich seine Brust zu stärkstem Gegendruck. Und wie alles finstere Gewalt ist in dieser Stunde und eiserne Qual, so nimmt er auch im mörderischsten Bilde den letzten Kampf und Widerstand voraus:

>*I'll fight, till from my bones my flesh be hack'd.*<

Jene gewaltsame Zuversicht macht den Schluß der Szene zum Kehrreim des Anfangs:

>*I will not be afraid of death and bane,*
>*Till Birnam forest come to Dunsinane.*<

Der Entscheidungskampf steigert Macbeth seiner Erfüllung zu. Der Einsatz der folgenden Szene auf dem Schloß wiederholt angespannter den des ersten. Kriegerischer Befehl, finstere Siegeszuversicht, brennender Wunsch nach Nahekampf. Und das Schicksal greift wieder an, stärker als zuvor: aus dem Frauengemach kommt ein Schrei. Er verkündet den nahen Verlust der einzigen Gefährtin. Macbeth bleibt ruhig auf diesen Schrei, es ist die stumme Antwort seiner letzten Wesenshärtung. Doch eben in diesem Moment kommt ihm das Sehen wieder, tiefer dringt es jetzt. Wie er zuerst sein Leben klar sah, die wölfische Einsamkeit des Gebannten, die nun sein Teil ist, so jetzt sein neues Sein, den Aufstieg in den kalten Luftraum.

>*I have almost forgot the taste of fears.*
The time has been, my senses would have cool'd
To hear a night-shriek, and my fell of hair
Would at a dismal treatise rouse, and stir,

[1]) Diese Erscheinung ist dem »Macbeth« mit anderen Weltuntergangsdramen Shakespeares gemeinsam, wenn sie auch nirgends so finster-groß ist wie in diesem Werk. Man denke etwa, wie der des Untergangs gewisse Antonius in die letzte Schlacht geht, noch strahlend in dieser Gewißheit nach seiner Art. Dies zurückzuführen auf die Geistesform des Schöpfers in jener Epoche, ist nicht unsere Aufgabe, da hier nur ein Werk zur Betrachtung steht; wir erwarten nach den Andeutungen in Gundolfs Aufsatz über »Antonius und Cleopatra« (Shakespeare-Jahrbuch 1927) Entscheidendes hierüber in seinem Shakespearebuch.

As life were in't. I have supp'd full with horrors;
Direness, familiar to my slaughterous thoughts,
Cannot once start me . . .«

Einsilbig gefügt, hart abgebrochen, gibt der letzte Vers das Steinerne, den Widerstand gegen alles, was einst Macht war. So um sich zu wissen, scheint dem Menschen tödlich. Es ist auch nicht nach Menschenart, wie einer hier aus sich heraustritt, seine Wandlung zu sehen[1]). Doch ist es ebenso fern von Fühllosigkeit eines Dämons — ein eisiges Verbrennen.

Und wieder steigert das Schicksal seinen Angriff: wie in feindselig erprobender Antwort auf diesen Anspruch, unschreckbar zu sein, kommt nun die Kunde: »*the queen, my lord, is dead.*« Es antwortet aus ihm, aus einem Herzen, nicht mehr erreichbar für irdischen Schmerz:

»*She should have died hereafter:*
There would have been a time for such a word.«

Vermag aber der Tod der Gefährtin menschlich nicht mehr zu verwunden, ein Anderes, Größeres vermag er und eben nur er: die metaphysische Verzweiflung vollkommen zu machen. An diesem Tod erwächst sie: »*out, out brief candle.*« Sie erwacht zu solchem Leben, wie es nur in einem Menschen dieses Maßes möglich ist: jener Blick bekommt nun erst die letzte Tiefe. Durchdringend zuerst nur für eigenes Geschick und Wesen geht er erst jetzt in den Kern. Vor diesem hellsichtig gewordenen Auge zerfallen die bunt in die Schleierhülle gewebten Trugbilder alle:

»*Life's but a walking shadow; a poor player,*
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing . . .«

Wieder bricht hier der Vers in seiner Mitte, doch diesmal ist die Pause ein Verstummen, grundlos tief, bis die Stimme sich vom Schweigen reißt und der neue Vers dem feindlichen Leben begegnet mit gesteigerter Kraft. Wie in verzweifeltem Entzücken, sein Wissen neu bestätigt zu finden, fordert jetzt Macbeth die neue Unheilsbotschaft:

»*Thou com'st to use thy tongue; thy story quickly.*«

Die Schicksalsbereitschaft dieses Verlangens überbietet den abwehrenden Trotz in jenen früheren Versen: »*bring me no more reports . . .*« Der neue Unheilsbote meldet den Gegenschlag des Geschicks gegen

[1]) Es bedarf wohl nur der Erwähnung, daß das Selbstsehen dieser Stellen nichts zu tun hat mit jener »Selbsterklärung«, die man in Frühwerken Shakespeares als Reste altertümlicher Technik findet und über deren Vorhandensein auch in Werken der Reife unter den Shakespearekundigen Streit besteht.

den starren Heldenmut, er meldet das erfüllte Orakel, den wandelnden Wald.

Und in seiner Rede ist ein Klang von Grauen:

»As I did stand my watch upon the hill,
I look'd toward Birnam, and anon, methought,
The wood began to move.«

Und nochmals:

»Within this three mile may you see it coming;
I say, a moving grove.«

Wie der Vers Bangen erregend weit ausholt, wie er dumpfe Klänge führt, mit dem ängstlich unbestimmten *»may you see it coming«*, gibt er die Furcht des Sprechers, aber darüber hinaus ein Gegenständliches: das Schicksalsgrauen ist hier wirklich noch einmal ein schwebendes Etwas, das den Raum füllt, wie aushauchend aus den Angsttönen der Worte. Und dieser Augenblick, da alles Leben den Atem anzuhalten scheint in Grauen, bannt auch Macbeth, drückt sein Herz nieder. Entsetzen rührt ihn an und Gewißheit des Untergangs. Doch nur stärker empfinden wir daran den Umschlag, der sogleich erfolgt: die Müdigkeit am Sonnenlicht wird zerstörender Welthaß. Das Ende weiß er, unentrinnbar dem Fliehenden wie dem Bleibenden; doch, als sei es in seine Hand gegeben, die Stunde der Vernichtung zu bestimmen, ruft er das Chaos:

»Blow, wind! come, wrack!«

Gegen ihn selbst richtet sich nun jener brutale Hohn, der in seinen finsteren Grimm gewirkt ist:

»At least we'll die with harness on our back.«

Nun kann er den Endkampf vollziehen, nach dem es ihn verlangte. Er ganz allein, ausbrechend aus der berannten Burg, nur mit sich selbst bewehrt. Denn dieses Selbst ist nun durchsättigt von allen Vernichtungskräften. Sein Wissen um seine Ferne von jeder irdischen Gemeinschaft steigert noch in ihm die feindselige Kraft. Der Friedlosgemachte verzichtet nicht, durch Drohung die Welt zu schrecken, die er einen Augenblick beherrscht hielt. Der Stolz auf seine einzige und entsetzliche Stellung gibt dem Wortwechsel mit dem jungen Krieger Siward das Gefährlich-Einsilbige:

»My name 's Macbeth.
S. *The devil himself could not pronounce a title*
More hateful to mine ear.
M. *No, nor more fearful.«*

In diesem kleinen Dialogstück ist noch einmal ganz Macbeth' dämonische und finstere Größe verdichtet; dem Haß einer Welt fühlt er seine vereinsamte Kraft gewachsen. So stark ist dies Gefühl seiner

selbst, daß es das Wissen um den Lug der Geister überdauert, daß er noch immer vertraut: dem zweiten Orakel gegen die Einsicht in den Trug des ersten. Der Sieg über den jungen Siward verzögert die endgültige Erkenntnis. Sie wird dann um so mächtiger sein. Triumph übertönt jetzt noch alles, daß er, der Gebannte, auch der Gefeite sei. Und doch auch hier ist er nicht fühlloser Dämon: noch einmal beim Anblick Macduffs, in dessen ganzem Geschlecht zu wüten ihn der Trotz gegen das Schicksal, der Wille, ein Pfand des Sieges zu nehmen, fortriß, spürt er den Schauer, so die Grenze überschritten zu haben:

»But get thee back, my soul is too much charg'd
With blood of thine already.«

In dem Übermaß seines neuen Seins zum letzten Mal das Menschtum als Hemmnis. Aber über dies Hemmnis muß das neue Sein zu Ende gehen. Untrennbar von jenem Stocken ist die Verzückung des Wahnes, die jeder Ahnung, jeder Warnung trotzt:

»I bare a charmed life.«

Und nun erst ganz am Ende der letzte Schlag des Schicksals und darauf der letzte, Macbeth verherrlichende Umschwung.

Denn, wenn er den zweiten Teil des Orakels nun auch als doppeldeutigen Trug erkennt, es werde ihn niemand töten, den ein Weib gebar, wenn nun dieser Ungeborene vor ihm steht in Macduff, dem Opfer seiner schlimmsten Untat, und ihm zuruft: *»Despair thy charm«*, da reißt auch das Band, das ihn an die Dämonenwelt knüpft als an eine Macht, die nicht in ihm allein ist; und von allen getrennt, Diesseitigen und Jenseitigen, nach verlorenem Himmel, verlorener Erde, den Hohn der Hölle im Ohr, nun erst, da es nahe ist, daß Lähmung seine Mannheit trifft und er diesem Übermaß von Schicksalsdrohung standzuhalten verzagt, nun erst steigert sich unter solcher Pressung seine Selbstheit zur höchsten Kraft. Sein Wille hält der ganzen Welt die Wage. Er nun ganz gefüllt von dunklen Säften, er nun erst völlig Gestalt des widersacherischen Geistes, einsam wie nur je ein nordischer Heros in seiner letzten Erhöhung. Jenes *»though«* und *»yet«*, das ihn schon auf den unteren Stufen seines Weges bezeugte, hat jetzt erst auf der steilsten g a n z e Gewalt.

»Though Birnam wood be come to Dunsinane,
And thou oppos'd, being of no woman born,
Yet I will try the last: before my body
I throw my warlike shield ...«

Dies ist der höchste Augenblick des Dramas, da ein Mann ganz eins geworden mit seinem voll erfüllten Sein, ganz innen in seiner Welt, ganz Geist einer Verhängniskraft, in dem sich die Vertauschung vollzogen hat, die der Zauberspruch nennt, und zwar durch einen Menschen-

kampf ohnegleichen, sich auch behauptet bis ins Übermögliche. Auf diesen Augenblick zielt der ganze letzte Teil des Werkes, und damit erst ist die tiefe und unheimliche Vordeutung der zweiten Heideszene tatsächlich erfüllt, da Macbeth unbewußt das Wort der Geister sprach. Nun erst ist im Ringen mit den Mächten der Mensch, der aus gleichem Grund emporstieg wie sie, ihnen völlig ebenwüchsig geworden und nun, erfüllt erst ganz erschienen, Vollender und Vernichter seiner Welt, reif, abgelöst zu werden von einer anderen Weltenstunde.

In seinem Shakespeare-Aufsatz schrieb Herder: »Als der Dichter den schrecklichen Königsmord, Trauerspiel Macbeth genannt, als Faktum der Schöpfung in seiner Seele wälzte...« Nach so viel Deutungen moralischer und seelenkundlicher Art, die das Werk erfuhr, versuchten wir, dem Bau des Ganzen Zug für Zug folgend, dies zu sehen: das Drama, das den Mord als Faktum der Schöpfung gestaltet.

XV.

Das Bewegungsprinzip in der Skulptur.

Von

Helmuth Duve.

Wenn in der skulpturalen Kunst die Rede ist von Bewegung, so kann diese auf zweierlei Weise zur Erscheinung kommen: durch den Eindruck des Objektes, das durch seine Haltung bewegt erscheint, oder durch den ihm innewohnenden Ausdruck, von dem das auffassende Subjekt, indem es ihn nacherlebt, innerlich sich bewegt fühlt.

Im ersteren Falle sprechen wir von extensiver Bewegung, wobei zu beachten ist, daß die Bewegung in der Skulptur ja beidenfalls nicht realiter gegeben ist, sondern auf Illusion beruht, ebenso wie die Raumanschauung bei Betrachtung eines Gemäldes. Überblicken wir aber die plastischen Phänomene aller Zeiten, so entspricht den altägyptischen Monumentalskulpturen, die in engster Anlehnung an die Architektur künstlerisch erdacht sind, das Prinzip der völligen Ruhe, womit die symmetrische Geschlossenheit in der Komposition und die Frontalwirkung der Gestalt zusammenhängt. Abgesehen von naturalistisch gegebenen Bewegungsmomenten, wie sie die durch das Imitative bestimmte Volkskunst (Dorfschulze) aufweist, wird das Wesen der dekorativen Plastik im altägyptischen Bereich gekennzeichnet durch das Moment völliger Unbewegtheit, durch eine eindrucksvolle Statik, welche in ihrer künstlerischen Erscheinungsform die über alles raumzeitliche Geschehen erhobene, alle Menschen umfassende religiöse Idee versinnbildlicht. Ein Beispiel solch erhaben ruhiger Erscheinung sind die Kolossalstatuen vor dem Tempel Amenophis' III. in Theben oder die gewaltige Sphinx bei den Pyramiden des Chephren, Symbole einer jenseits von Werden und Vergehen beharrenden, überweltlichen Geistesmacht. Die menschliche Gestalt ward hier über das Wirklichkeitsmaß hinaus gesteigert, monumental gestaltet; alles Besondere und Zufällige an ihr, ihre charakteristische Haltung, sogar ihre typisch anatomische Struktur wurde unterdrückt. Ein modernes Beispiel solcher Statuarik ist das Bismarckmonument Hugo Lederers in Hamburg, in welchem das Machtprinzip des Staates überzeugend sich verkörpert.

Die Konsistenz der gestalteten Form, ihr kubisches Wesen, wird

in der Wirkung aufgehoben, sofern sie sich für die Fernansicht gegen den architektonischen Hintergrund, beziehungsweise gegen den Himmel, als Silhouette scharf abhebt. Sie wirkt wie die gemeißelte Wandzeichnung lediglich durch den Kontur, auf den sie mittels Abstraktion aus der dreidimensionalen Naturform reduziert und fest an die Fläche gebunden erscheint; so verneint sie sich selbst und den Raum und verzichtet auf Bewegung. Die Vertikaltendenz der stehenden und sitzenden Figuren wird dadurch verstärkt, daß die Glieder des Körpers eng anliegen und dem symmetrischen Aufbau sich einfügen. Die Verneinung der Form (und des Raumes) und der Verzicht auf Bewegung (auf die Zeit), beweist die Lebensfeindlichkeit, Jenseitigkeit, Transzendenz jenes Kunstwollens, das für alle Bereiche typisch ist, in denen die staatliche Macht der religiösen untergeordnet ist oder beide unlösbar miteinander verknüpft sind. (Byzantinische und buddhistische Kunst.)

Den Übergang von diesem, die organische Körperwelt verneinenden Kunstwollen zur diesseitsbewußten Anschauung lebendiger Naturwirklichkeit zeigt die archaische Entwicklungsphase griechischer Kunst allmählich. Noch der Apoll aus Tenea (um 600 v. Chr.) verrät die symmetrische Frontalkomposition ägyptischer Vorbilder, aber das leichte Lächeln und die Vorstellung des linken Fußes weisen schon darüber hinaus. Bezeichnend für die Folgezeit wird die zunehmende Lockerung der Gliedmaßen, die Unterscheidung von Stand- und Spielbein, die Darstellung korrespondierender und kontrastierender Arm- und Beinstellung (Gruppe des Hermodias und Aristogeiton), kurz gesagt: die Gewinnung völliger Bewegungsfreiheit im Rahmen des künstlerisch Zulässigen und fast darüber hinaus wie im Laokoon. Wie das Ausmaß der Skulptur der Größe des Naturvorbildes sich anpaßt, so die Lagerung der Massen den tatsächlichen Verhältnissen; aber die Realität wird nicht kopiert, sondern idealisiert. Die Form wird schließlich in ihrer Erscheinung so eigenwertig, so durch sich selbst geltend, daß sie den Raum von sich abweist und dieser weder positiven noch negativen Anteil an ihr nimmt. Das ist im Bereich antiker Kunst der Fall. Die Form sättigt sich mit Bewegung, die sie veranschaulicht, so daß der Eindruck der gestalteten Masse gerade noch dem Ausdruck der aufgefaßten Bewegung die Wage hält. Das »équilibre« oder »contrebalancement des masses«, von dem Rodin im Hinblick auf die Meisterwerke griechischer Plastik spricht, appelliert an die motorische Seite der Auffassung, und diese bewirkt es, daß der sich einfühlende Betrachter mitagiert und in der dem Kunstwerk innewohnenden Harmonie sein eigenes inneres Gleichgewicht wiederfindet. Der Mensch wird zum Maß aller Dinge; seine Bewegungsfreiheit in den Grenzen des Möglichen macht die Plastik sichtbar. Die Begrenzung der skulpturalen

Form in den Profilen ihrer vielfachen Ansichten — wobei die Linienzüge, die sie begrenzen, ineinander übergehen und aufeinander hinweisen — vollzieht sich in kontinuierlicher Rhythmik, die dem Auge des Betrachters wohl tut und ihm jenes behende Gleichgewicht von Kraft und Masse glaubwürdig veranschaulicht, das L. B. Alberti »concinnitas« nannte. Das Wesen solcher in sich ausgeglichenen, gleichsam stetig um einen Mittelpunkt pendelnden Bewegung, kommt in Myrons Diskuswerfer trefflich zur Erscheinung. Dargestellt ist der kurze Ruhemoment, wo die rechte Hand, nachdem sie den Diskus emporgeschwungen hat, sich gerade anschickt, ihn wieder in Bewegung zu setzen, etwa der Richtung folgend, die die linke Hand bei der Drehung des Körpers angibt. Obgleich der Diskuswerfer offenbar auf diese eine Vorderansicht hin konzipiert ist, wird der Betrachter (durch den Bewegungskontrapost des rechten Armes zum linken Bein) genötigt, die Achsendrehung der Gestalt in ihrem weiteren Verlauf sich vorzustellen, an ihr mitagierend teilzunehmen. Hier erscheint der Ruhepunkt innerhalb einer vorgestellten Bewegung objektiviert, und zwar in einer Rhythmik, die von der Statik ägyptischer Figuren sich wesentlich unterscheidet. Der Darstellungsgegenstand ward weder in seiner Silhouettarwirkung auf eine Fläche reduziert, in sie einkomponiert oder als vollplastisches Gebilde einem Raumganzen einbezogen, noch ist er in seiner Bedeutung abhängig von einer übergeordneten Idee oder auf subjektiv gefühlvolle Ausdeutung angewiesen; nein, seine künstlerische Form trägt ihren ganzen Sinn in sich selbst und veranschaulicht ihn in freier Objektivität.

Das Wesen jener extensiven Bewegung, die aller wahren Plastik eigen ist, besteht in der scheinbaren Lageveränderung der Glieder eines dargestellten Körpers, in der Veranschaulichung jenes kurzen Ruhemomentes, das zwei Bewegungsphasen trennt und zugleich verbindet.

Demgegenüber entspricht dem Wesen der Malerei die intensive Bewegung, welche in der Spannung besteht, die dem Kontrast von Licht und Schatten innewohnt. Und es gibt Entwicklungsbereiche in der skulpturalen Kunst, z. B. Hellenismus, Barock und Moderne, wo die plastischen Wirkungsmomente von den malerischen mehr oder weniger absorbiert werden. Dabei denken wir an die Basreliefs und Nischenfiguren des Barock oder an manche Gestalten Rodins (Balzac, Bourgeois de Calais), an deren plastischer Erscheinung das Helldunkel des inneren, beziehungsweise äußeren Raumes, in dem sie erscheinen und welchem sie unlöslich angehören, entscheidenden Anteil nimmt. Bejaht eine solche künstlerische Auffassung den Raum (in der Malerei sogar zuweilen über die Grenzen des Vorstellbaren hinaus), so verneint sie die Form, aber nicht indem sie sie komprimiert, d. h. ihren

silhouettaren Grundwert in die Fläche zwingt, sondern indem sie sie auflöst in der Wirkungssphäre. Bildkünstlerische Bewegung vermag sich nur innerhalb eines dargestellten Raumes zu entfalten, dessen Form sie erfüllt und verlebendigt, wie bei dem Domkuppelgemälde Corregios in Parma, wo die Wölbungsfläche durch die malerische Illusion aufgelöst erscheint, als ob der Himmelsraum sich öffne und zusehends weite, während die Engelsgestalten, vom Jubel des Lichtes beschwingt, emporschweben und den Betrachter in die Unendlichkeit mitreißen. Das Prinzip der Bewegung wird in diesem Fall durch das Sichauflösen der Formen im Licht versinnlicht; die Malerei bedient sich zu ihrer Glaubhaftmachung der mehr oder weniger intensiven Spannung zwischen Hell und Dunkel, welche die Farbengebung beseelt. Wirkt in dem genannten Gemälde Corregios das Licht als Wirkungsdominante des Bewegungsausdruckes (Spannungsauflösung), so gibt es andererseits Radierungen von Rembrandt, auf denen die in einer Fläche undurchdringlicher Finsternis blitzartig beleuchteten Gestalten dem Betrachter entgegenzuspringen scheinen, so daß er sich dem, was sie zu sagen haben, kaum zu entziehen vermag. In diesem dem obigen entgegengesetzten Falle zeigt sich der Schatten als Wirkungsdominante des Bewegungseindruckes (Spannungssteigerung) in der Malerei.

Die Bewegung geht in der Plastik entweder vom künstlerischen Objekt aus, auf den Betrachter gerichtet (eindrucksvoll), oder wird vom auffassenden Subjekt aus in dasselbe hineininterpretiert (ausdrucksvoll). Nicht mehr der ganze Körper ist Träger der Bewegung, wie das in der klassischen Kunst der Fall war, sondern diese konzentriert sich immer stärker in Mimik und Gesten. Soweit sie extensiv in Erscheinung tritt, führt sie zur Komplizierung in Haltung und Gruppierung. Noch bei der Laokoongruppe kann von eindrucksvoller Bewegung gesprochen werden, sofern sie im äußeren Vorgang, nämlich in der Verschlingung der drei Gestalten durch die Schlangenleiber gegeben ist. Aber durch Gesten und Mimik kommen zum Eindruck Ausdrucksmomente hinzu, die das organische Gleichgewicht in der Komposition stören und den Betrachter unwiderstehlich auf sich hinziehen. So tritt an Stelle des rhythmischen Bewegungsmomentes, das im Objekt restlos aufgeht, ein dynamisches, das in ihm angedeutet liegt und vom auffassenden Subjekt aus weiter entwickelt und gesteigert wird. Nicht also das objektive Ruhemoment inmitten zweier Bewegungsphasen wird dargestellt, sondern die Bewegtheit schlechthin, in ihrer eindrücklichen Veränderung oder ausdrücklichen Steigerung, wird an der Seinsform vorgetäuscht, »als ob« sie wirklich wäre. In Giovanni da Bolognas »Raub der Sabinerinnen« sind die drei Gestalten kompositionell

so zusammengefaßt, daß ihre spirale Anordnung den Auffassenden zwingt, die Gruppe zu umgehen, um die Etappen der künstlerischen Vorstellung nachzuerleben, um sodann bei einseitiger Betrachtung dieser Ansicht aus der Erinnerung die anderen Ansichten zur Gesamtvorstellung zu ergänzen. Die Raumausschnitte zwischen den Beinen und Armen gehören als negative plastische Werte zur Komposition und kennzeichnen den Anteil des Raumes, der da, wo die Plastik endet, beginnt und an ihren Konturen allseitig sich abgrenzt, sein Dasein anschaulich geltend macht. Die rundplastische Darstellung fordert ja auch für den Betrachter den Raum, in dem er sich bewegt, während ihm bei der silhouettar wirkenden Monumentalstatue ein fester Standpunkt zugewiesen wird. An die Stelle einheitlich objektiver Anschauung sind nunmehr jene vielseitig subjektiven Wahrnehmungen getreten, die in der Vorstellung des Auffassenden erst zum Gesamtbild einer bewegten Form sich vereinigen.

Das künstlerische Objekt als funktioneller Bestandteil der raumzeitlichen Erscheinungswelt unterliegt weniger oder mehr einer relativen Beziehung zum auffassenden Subjekt, von dem ihm seine Bedeutung, seine Bewegung, seine eigentliche Lebensform substituiert wird. Denn der Künstler ist während der Konzeption ebenso sehr Auffassender wie Gestaltender. Die dynamische Bewegung barocker Kunstformen ist morphologischer Natur. In ihrem Bereich wird das Thema von Werden und Vergehen des Lebens als Darstellungsgegenstand bevorzugt, und mit Vorliebe verbildlicht man in einem knospenden Mädchen- oder Knabenkörper die anschwellende, in einem zerfallenden Leib des Greisenalters die absterbende Bewegung des Lebens. (Rodins Faune et Nymphe und La Vieille Héaulmière.) Anderseits bemerkt man ein Sicheinbetten der bewegten Form in die unbewegte Masse (Rodins Danaïde), den Widerstreit der Bewegung mit sich selbst (Rodins Désespération) oder deren Ausstrahlungen in Mimik und Gesten (Rodins L'homme au nez cassé und La main). Der Sinn solcher inneren im Psychischen wurzelnden Bewegung, die nur in Symptomen sichtbar wird, kann aus dem Kunstwerk nur erfaßt werden, wenn der Betrachter sich ganz dahinein zu versenken vermag und wenn sein eigenes Empfinden schon etwas von dem enthält, was ihn aus dem Kunstwerk bedeutungsvoll anspricht. Eine solche ausdeutende Einstellung findet ihre geeigneten Vorwürfe in den Torsos der Antike, den Bozetti des Barock, den Fragmenten der Moderne.

Die Vorherrschaft des Physiognomischen, die symptomatisch die bestmögliche Veranschaulichung eigenartigen innerlich bewegten Lebens erzielt, zeigt sich in der Porträtbüste, welche jeder auf malerische Wirkung bedachten Entwicklungsphase skulpturaler Kunst eigentümlich

ist, in der Hermenbüste Homers (2. Jahrhundert v. Chr.), im Kopf Michelangelos von Daniele da Volterra, in der Büste Jean Paul Laurens von Rodin. Wenn bei Michelangelo, der an der Wende der antiken zur modernen Kunstgesinnung steht, die innere Ausdrucksbewegung gegen einen unsichtbaren äußeren Zwang sich aufzubäumen scheint, wie dies die meisten seiner Skulpturen, besonders die Bozetti seiner Gefangenen verraten, so liegt das an dem Gegensatz zwischen Wollen und Können, am Widerstreit zwischen Erlebnisnotwendigkeit und Formmöglichkeit, wobei dem gesteigerten psychischen Gehalt, für den er die adäquate Form suchte, die physisch bedingte Gestalt zu eng war oder ein überstarkes Erleben die an Material und Technik gebundene, unbedingt geltende Gestaltungsgesetzlichkeit sprengte.

Skulpturen vor architektonischem Hintergrund dürfen nach Adolf Hildebrandts Theorie keine Eigenbewegung haben, die dem Rahmen der Gesamterscheinung zuwiderlaufen; sie sollen sich der Gesamtwirkung einordnen und unterordnen; sie sind letzten Endes nur ornamentale oder dekorative Attribute der architektonischen Komposition, Gestalten, die dem statischen Grundgesetz des Ganzen, zu dem sie gehören, unterworfen sind und denen nur Bewegung zukommt, sofern die Vorstellung sich den Objekten assoziiert, während das Auge, vorn beginnend und nach hinten zwangsläufig weitergleitend, das plastische Erfülltsein und die zugehörige Raumtiefe ertastet. Ein eigenwillig dramatisches Handeln der Gestalten gegenüber dem architektonischen Hintergrund, wie an Bartholomés »Monument aux Morts« (Père Lachaise, Paris), ist — vom Standpunkt Hildebrandts aus — künstlerisch unzulässig.

Aber die Kunst kümmert sich wenig um die kanonischen Gesetze eines ihrer Jünger, dem sie, je schöpferischer er an ihr teilnimmt, einen um so tieferen Einblick in die Totalität ihrer Gestaltungsmöglichkeiten gestattet. Sie will die gesamten Möglichkeiten, die sich ihr bieten, ausnutzen und versucht es immer wieder, die Grenzen der ihr aufgenötigten formalen Gesetzlichkeit zu durchbrechen, das Unbegrenzte, das Unmögliche zu erreichen. Daß sie im Bereich der Skulptur zwischen monumentaler Ruhe zu organischer Bewegung und von da aus zu psychischer Exstatik tatsächlich eine reiche Skala von Eindrucks- und Ausdrucksmöglichkeiten findet, haben wir zu zeigen uns bemüht; sie wird aber diesen Möglichkeiten auch da gerecht, wo Skulpturen in direkte Verbindung mit der Architektur treten, im Bereich der sogenannten dekorativen Plastik.

Die Skulpturen sind so Teile des Baukörpers, aber können daran eine ganz verschiedene Bedeutung gewinnen. Die beiden assyrischen Torwächter am Palast des Sinacherib in Kujundschik gehören nicht

notwendig zum Baugefüge, erfüllen daran nicht einen Zweck des Tragens oder Haltens, sondern sind wachehaltende Fabeltiere, die ihrer formalen Bedeutung nach Skulpturornamente der Architektur sind (Attribution). Dagegen tragen die Karyatiden im Erechtheion das Gebälk; sie sind organisch eingegliederte Bestandteile des Baukörpers, veranschaulichen außerdem gleichsam als lebendig gewordene Säulen jenes Gleichgewicht zwischen Lasten und Tragen, das dem griechischen Tempelbau eigen ist, und bieten dadurch, daß sie sich allseitig dem Betrachter zuwenden, ein Gesamtbild wunderbarer organischer Rhythmik (Relation). Ganz anders wiederum ist die Bedeutung der barocken Portalatlanten an der Vorhalle des Schlosses Belvédère in Wien: es sind dies mit potentieller Energie geladene Auswüchse der bewegten, vor- und zurückdrängenden Baumasse, vermenschlichte Kräfte, die unter der drückenden Last sich aufbäumen, darunter zusammenzubrechen scheinen und doch standhalten (Funktion).

Im assyrischen Torwächter, der griechischen Karyatide und dem barocken Portalatlanten verkörpern sich wohl die äußersten Möglichkeiten an Bewegungslosigkeit, Bewegungsgebundenheit und Bewegungsübersteigerung für die Skulptur, die Erscheinungstypen im Gesamtbereich dekorativer Plastik. Kunstwissenschaftlich gesprochen, handelt es sich bei diesen Untersuchungen darum, die polaren Begriffe der Statik und Dynamik (Exstatik) und den zentralen der Rhythmik ihrer Struktur nach sich vorzustellen und in den einzelnen Phasen der Kunstentwicklung und innerhalb des Bereichs jeder Einzelkunst immer wieder veranschaulicht zu finden.

Bemerkungen.

Karikatur.

Von

Adolf Mayer.

Allegorie ist der Versuch einer Verwandlung wissenschaftlicher Begriffe in künstlerisch Darstellbares; Karikatur umgekehrt die Einführung eines kritischen, also wissenschaftlichen Elements in die Kunst. Aber inwiefern ist dann die letztere überhaupt noch Kunst?

Eine jede Karikatur besteht in der vielfachen Übertreibung irgend welcher beobachteten, von dem Normalen abweichenden Eigenschaften, die man an einem darzustellenden Gegenstand, gewöhnlich einer Person, wahrgenommen hat. An dieser Tatsache dürfte wohl kein Zweifel bestehen. Der Sinn der Karikatur ist immer, durch Übertreibung anschaulich zu machen, wohin eine Abweichung vom Normalen im äußersten Falle führen könnte, wenn die Momente, die sie veranlassen, allein am Werke wären. So kann der Karikaturist zum Erzieher werden, wobei freilich vorausgesetzt zu sein scheint, daß die Erscheinung, die er aufs Korn nimmt, vom Menschen beeinflußt werden könnte, und das ist ja selbst bei Körperformen der Fall, denn Lebensweise und Gedanken bilden zuletzt wenigstens bis zu einem gewissen Grade auch diese. — Aber warum überhaupt Übertreibung? Wenn einer eine zu große Nase oder zu kleine Augen hat, so sieht man es doch. — Warum die Entstellung noch unterstreichen, wenn auch gar nicht zu verlangen ist, daß alles und jedes mit dem Mantel der Liebe bedeckt, d. h. im vorliegenden Falle vertuscht werden soll. Im Sinne des Naturalismus liegt ein solches Vergrößern der vorhandenen Mängel doch jedenfalls nicht, und warum sollte der Idealismus, auch wenn er seine Berechtigung hat, nun auf einmal negativ werden?

Dies letztere kann doch nur der Fall sein, wenn die Absicht die entgegengesetzte ist der gewöhnlichen Kunst, die, da sie die Welt nicht bessern kann, es unternimmt, über deren Unzulänglichkeiten eine Weile hinwegzutäuschen. Ist dies so, dann wäre der Karikaturenzeichner oder Dichter ja gar kein Künstler, sondern das genaue Gegenteil davon. Wie kommt es aber dann, daß er als Künstler gewertet wird?

Wenn die Übertreibungen der Karikatur ins Ungemessene gingen, so würde das Unkünstlerische des Verfahrens alsbald unwidersprechlich sein und sich auch als solches praktisch auswirken, da solche Übertreibungen schlechterdings scheußlich gefunden werden würden, gleichwie die gehässigen Übertreibungen bloß ungezogener und dabei unbegabter Buben. Aber die gute Karikatur hat eine Grenze, die über das in der vom Künstler wohlgekannten Natur Vorhandene nicht hinausgeht. Im schlimmsten Falle malt der Karikaturenzeichner dem Großohrigen ein Paar Eselsohren, dem Großmäuligen einen Löwenrachen, dem Dickbäuchigen einen Froschbauch usw. und zur Abmessung dieser durch die Natur gegebenen Grenze gehört eben Maßhalten und künstlerische Geschicklichkeit. Und auch der Karikaturist schafft insofern eine bessere Welt, gleichwie es jeder andere Künstler tut, als er seinem

verspotteten negativen Ideale von Herzen wünscht, daß es ganz und gar so aussehen möchte, wie er es hinwirft und wie — um es sinnbildlich auszudrücken — die Natur die Absicht hatte, das Dargestellte zu schaffen. Aber auch damit ist doch eigentlich noch keine befriedigende Lösung der aufgeworfenen Frage erreicht.

Was die endgültige Erklärung angeht, warum wohlgelungene Karikaturen in uns eine Freude auslösen, die dem künstlerischen Wohlgefallen so besonders gleicht, und darum zu den wirklichen Kunstwerken gerechnet werden müssen, so müssen wir dieselben auf mehr befriedigende Weise unter unsere allgemeine Definition von Kunst unterzubringen suchen. Alle Kunst soll die Illusion geben einer Welt, in irgend einem Sinne besser als die wirkliche, aber wohlgemerkt nicht im objektiven Sinne, sondern in dem ganz subjektiven des Kunstgenießenden. Der naive und gute Mensch möchte in einer Welt leben schöner, angenehmer, ergötzlicher als die tägliche Gegenwart, und die, die er liebt, wünscht er also in Wohlstand und Lieblichkeit zu sehen, und, wenn das Schicksal sie von ihm trennt, die Bilder, die er von ihnen sieht, ebenso. Darum schmeichelt der Porträtmaler immer etwas in seinen Bildnissen, muß es tun, wenn auch nur (wie der gewissenhafte) in dem Erhaschen eines glücklichen Moments der Wirklichkeit.

Die Karikatur scheint in dieser Hinsicht der gegebenen Erklärung zu widersprechen, da sie gerade auf das Gegenteil erpicht ist, auf ein Erhaschen von Fehlern und Schattenseiten. Nach einigem Besinnen merken wir aber, daß hier dennoch dieselbe Erklärung zum Ziele führt, nur alles mit negativem Vorzeichen auch in bezug auf das Ideal der besseren Welt. Einen Heiland und dessen gebenedeite Mutter kann der Künstler nicht schön genug vorstellen, da die Gläubigen in der besten aller Welten sich das Erhabene auch gerne sinnlich schön vorstellen. Aber das gilt nur dem Verehrenswerten gegenüber. Der Teufel muß notwendig eine Fratze haben, und einem verhaßten Gegner geben wir gern eine solche, die Franzosen einem Bismarck, und wir Deutsche dem bösen Poincaré, und es wird uns erst behaglich in einer gezauberten Welt, wo die Heiligenscheine und die Teufelsfratzen in dieser Weise (in unseren Augen) ausgeteilt sind.

Auf diese etwas tiefere Weise gesehen ist also die Karikatur auch Kunst, wie das schon unser instinktives Urteil verlangte; denn auch die anderen Eigenschaften, die sonst den Künstler charakterisieren, müssen beim Karikaturzeichner vorhanden sein, nicht bloß Phantasie, sondern auch technisches Können, Kenntnis der Natur und Geschmack, dieser, um im Übertreiben maßzuhalten, daß das Produkt noch immer als einigermaßen ähnlich und zugleich physiologisch möglich erscheint. Das letztere gilt in noch höherem Grade vom Expressionismus, der ja gar nicht lächerlich machen, sondern nur auf das Charakteristische mit gesteigerter Deutlichkeit hinweisen will, aber auch den Beschauer befriedigt, dem die regelmäßige Schönheit abgeschmackt geworden ist, und der eben dies Charakteristische, vielleicht auch weil es die Quelle künftiger Schönheit ist, besonders liebgewonnen hat.

Besprechungen.

Julius Schultz, Die Philosophie am Scheidewege. Die Antinomie im Werten und im Denken. Leipzig 1922, Verlag von Felix Meiner.

Julius Schultzens »Philosophie am Scheidewege« ist wohl die umfassendste, mit größten Maßstäben unternommene Auseinandersetzung zwischen Ästhetik und Ethik, die wir bisher haben. Es ist ihm ein ungemein packendes, bedeutendes Buch geglückt, das indessen trotz seiner geistreichen Gedankenführung auf jeder Seite Widerspruch erregt und bei vielfältigem Ertrag gleichwohl zu zahlreichen Anzweifelungen Anlaß gibt.

Schultz identifiziert den Emotionalen mit dem »Mimeten«, dem Darsteller seiner selbst im Leben, und beide mit dem ästhetischen Typus. Aber es muß bestritten werden, daß der Emotionale und der Selbstdarsteller überhaupt ästhetische Typen sind. Die Darstellung, auch die Selbstdarstellung, ist nicht der Grundzug des Ästhetischen, sondern des Praktischen. Das ästhetische Urphänomen ist das Erlebnis, das Gefühl. Ganz im Zustand des Erlebens, des Fühlens, befinden sich 1. der ästhetisch Schauende, 2. der Spielend-Sportliche. Der Eine genießt seine Eindrücke, der Andere seine eigene Bewegung. Der Emotionale dagegen will bereits etwas, er will eine Spannung loswerden, er blickt in eine (wenn auch kürzeste) Zukunft hinaus. Der emotionale Zustand ist der erste Ansatzpunkt für das praktische Verhalten. Erwächst aus dem emotionalen Menschen der Selbstdarsteller, der Künstler am eigenen Wesen, so ist im intelligiblen Ich, das im empirischen herausgearbeitet werden soll, schon ein ausgesprochenes Ziel gegeben, wenn es auch noch innerhalb der eigenen Ichgrenzen liegt. Der dritte Typus des Praktikers ist der Künstler. Sein Weg ist noch um eine Stufe weiter geworden, denn das Ziel des Künstlers ist zum ersten Male ein Gegenstand der Außenwelt: das Werk. Dieser Gegenstand ist seiner Natur nach Genußgegenstand. Was zu ihm hinführt, ist aber nicht Genuß, sondern Praxis. An vierter Stelle endlich steht der utilitäre Mensch, der selbst nur die Mittel der Mittel herstellt zu einem Genußziel, das er nicht mehr im Auge hat. — Emotionaler und Utilitarist gehören also als Gegenpole derselben Gruppe des praktischen Menschen an.

Allerdings kann sich dieser praktische Mensch nun auch an seiner eigenen Bewegung oder deren Resultat erfreuen: und zwar in einer mehr spielend-sportlichen oder mehr zuschauenden Freude. Dann haben wir den praktisch-ästhetischen Mischtypus, der in Wahrheit das Leben in seiner ganzen Breite beherrscht. Denn bereits die Mittel des Utilitaristen sind voll von ästhetischen Intermezzi. Das rechte Treffen eines Nagelkopfes ist für den Tischler jedesmal ein kleines Glück. Und ebenso strahlt das ferne Ziel jeder Arbeit bereits ästhetische Lust aus, auch wenn es noch nicht erreicht ist. Wer über ästhetischen und praktischen Typus schreiben will, darf sich nicht mit einer noch so geistreichen Gegenüberstellung zweier Gegensätze begnügen, sondern er muß eine Skala von praktisch-ästhetischen Übergängen entwickeln. Davon ist bei Schultz aber keine Rede. Seine Bemühung ist vielmehr überall auf glatte Scheidungen gerichtet. So schreibt er z. B. dem Praktiker ein

besonderes Verhältnis zur Zahl zu: weil er rechnet. Und er vergißt darüber, daß die Zahl im Rekord zum ästhetischen Spannungserlebnis und als Größe zum ästhetischen Erhabenheitserlebnis wird, daß die Zahl überhaupt zwar Mathematik aber auch Ästhetik ist, je nachdem man sie als Verstandesfunktion oder als Gefühls-Eigenwert erlebt.

Damit, daß Schultz Praktiker und Ästheten bedingungslos trennt, tut er der Grundstruktur beider Gebiete Gewalt an. Denn Praktik verhält sich zur Ästhetik wie Mittel zum Ziel. Alle Praktik strebt immer irgend einem ästhetischen Erlebnis entgegen. Im ethischen Gebiet selbst heißt die Praktik Utilitarismus, die Ästhetik Hedonismus. Durch die meist übersehene Wesensberührung zwischen Ästhetik und Hedonismus ordnet sich das Ästhetische dem umfassenderen ethischen Ablauf ein. Schultz aber ist ein Feind des Hedonismus, obwohl er den Ästheten für seine Person am höchsten stellt. Er verkennt die überhedonische Bedeutung des Hedonismus innerhalb der Ethik, und daß sich dem Hedonismus überhaupt nicht entfliehen läßt. Das Grundapriori aller Ethik »Ich werte« enthält ja bereits im Wertgefühl das hedonistische Element. Der Hedonismus ist eben in Wahrheit selbst bereits das Apriori aller Ethik. Und bei allen Begriffen, die ethische Motivationen bedeuten, wie Pflicht, Gewissen, objektiver Wert, fehlt uns das letzte Begreifen dafür, daß man ihnen jedes Opfer bringt, wofern wir uns nicht in den Lustgehalt einfühlen, der auch noch im Ertragen von Schmerzen für eine Gewissenssache, von Opfern für eine Pflicht liegen kann. Erst dann und nur dann empfinden wir die Handlung spontan als begründet und keiner weiteren Erklärung mehr bedürftig, wenn wir dieses Lustelement entdeckt haben. Dagegen wüßten wir ohne es keinen zureichenden Grund weiter anzugeben, auch für die Gewissens- und Pflichthandlungen. Das hedonistische Element ist also in der Ethik zugleich auch eine logische Forderung und die wichtigste logische Stütze aller ethischen Konstruktionen. Das hedonistische Apriori ist die Stütze der logischen Evidenz innerhalb der Ethik.

Schultz kommt zur Verurteilung des Hedonisten, weil sein ästhetischer Typus fälschlich nicht Genießer, sondern Künstler, nämlich Selbstdarsteller ist. Im Selbstdarsteller aber sieht er den hohen Idealisten, der jener Typus garnicht unbedingt ist, trotz seiner Nähe zum Rigorismus (da er Zweckgesichtspunkte ablehnt). Man muß nämlich unterscheiden, ob einer das Vollkommene überall verwirklichen will und also auch in sich, oder ob er sich selbst erhöhen will durch die Verwirklichung der Vollkommenheit in seiner eigenen Person. Es kommt hier alles darauf an, ob jemand das Vollkommene ver-ichen und dadurch konkretieren, oder das Ich vervollkommnen und dadurch erhöhen will.

Julius Schultz überbaut seine beiden Typen des Praktikers und des Ästheten jeden mit einem höchsten Oberbegriff. Und dabei verwandelt sich sein Ästhet aus dem Mimeten, dem Selbstdarsteller plötzlich in einen Genießer. Für den Praktiker ist, so lehrt Schultz nämlich, das oberste Ziel Stärkung der eigenen Gattung, für den Ästheten dagegen heißt das höchste Ziel: Freude an der Weltmannigfaltigkeit. Es leuchtet ein, daß hier zwei Begriffe von ganz verschiedener Weite koordiniert sind, ein biologischer und ein kosmischer. Dem Schreiber dieser Zeilen ist es gewiß sympathisch, daß Schultz die Ellipse des Weltgeschehens um zwei Brennpunkte kreisen läßt, aber diese müßten dann wohl Einheit und Vielheit (besser noch Ein-Vielheit) heißen, da sie doch gleichen höchsten Ranges sein müssen. Der Fülle entspricht die Einheit, und zwar auch da, wo sie nicht Volkseinheit ist, wie bei unserem Autor.

Schultz glaubt, daß seine beiden Ziele tatsächlich allem Handeln der Menschen zugrunde liegen, d. h. er spricht ethische Naturgesetze aus, oder findet Tendenzen,

falls diese Gesetze sich wirklich überall als Motive erweisen, aber als unvollkommen verwirklichte. Ethische Normen aber errichtet er damit noch nicht, denn diese sind nicht aus Tatsachen zu gewinnen. Trotzdem bekommen seine beiden Höchstwerte in der Darstellung des Buches mehr und mehr normativen Charakter, als hätte man die Pflicht, jeweils einen von ihnen zu wählen. Lassen sich nun wirklich alle menschlichen Handlungen auf zwei Urmotive zurückführen? Es wäre denkbar, daß alle Handlungen letztlich zwei Tatsachen bewirken, eben Vereinheitlichung und Vermannigfaltigung. Aber sie täten das dann als ungewollte Konsequenzen unseres Handelns, die unseren bewußten Absichten meist nur zur Seite laufen. Die bewußten Motive menschlichen Handelns aber entbehren einer obersten Einheit, beziehungsweise Zweiheit, wie sie Schultz sucht. Und für die Unterscheidung des ästhetischen und praktischen Typus bedarf es deren auch gar nicht, da der Unterschied sich ja nicht von den Inhalten, sondern von den Verhaltungen herleitet, die hier genießend, dort handelnd sind.

Trotz aller Einwände, die nicht verschwiegen bleiben sollten, sei abschließend betont: der Leser findet in Schultz' Werk allenthalben eine solche Fülle interessanter Einzelheiten und neu gesehener Durchblicke, daß er das Buch, das eine wesentliche Bereicherung der ethisch-ästhetischen Diskussion ist, zwar nicht mit einheitlichen, aber mit dankbaren Gefühlen aus der Hand legt.

Berlin. Hugo Marcus.

Julius Lange, Vom Kunstwert. Zwei Vorträge. Ins Deutsche übertragen von Ferd. Nagler. Mit einem Geleitwort von J. v. Schlosser. Amalthea-Verlag. Zürich-Wien-Leipzig. XVI u. 155 S.

Die Wertprobleme stehen heute wieder im Mittelpunkt der ästhetischen Forschungsarbeit. Die Epoche des deskriptiven Kunstpositivismus, die in wertfreien psychologischen Analysen ihren Hauptehrgeiz gesehen hatte, ist vorüber. So ist dieses Buch, dessen Grundgedanken in den Jahren 1870—74 konzipiert wurden, heute durchaus zeitgemäß. — Noch aus einem anderen Grund muß der Gedanke J. v. Schlossers, diese Schrift Langes übersetzen zu lassen, begrüßt werden. Julius Lange, der bedeutendste skandinavische Kunsthistoriker, ist in Deutschland außerhalb des engeren Kreises seiner Fachgenossen viel zu wenig bekannt. Sein Bruder Karl, der pathologische Anatom, ist den Ästhetikern weit vertrauter. Mit Unrecht. Denn Karl Lange gibt in seiner Arbeit »Sinnesgenüsse und Kunstgenuß«, deutsch von H. Kurella, 1903, eine grob-sensualistische Kunstlehre, die als dilettantischer Einbruch eines Wissenschaftlers in ein ihm völlig fremdes Gebiet bezeichnet werden muß, während der Kunsthistoriker Julius Lange vor allem in der zur Besprechung vorliegenden Schrift dem Ästhetiker und Kunstsystematiker Vieles und Wertvolles zu sagen hat.

Die beiden Vorträge, deren Übersetzung hier geboten wird, wurden in den Jahren 1874 und 1876 gehalten, in ihren Grundgedanken aber — wie bereits gesagt — schon früher konzipiert. Die Feststellung des Datums ist aus wissenschaftsgeschichtlichen Gründen nötig. Lange wendet sich als Vertreter einer neuen realistisch-positivistischen Einstellung und Vorkämpfer einer neuen empiristisch-historischen Kunstforschung gegen die frühere spekulativ-philosophische Ästhetik. Das liegt im Sinn der Zeit, die damals die alten Ästhetiklehrkanzeln in Professuren einzelkunstwissenschaftlicher Art umwandelt. Es ist erstaunlich, wie sicher diese kleine Schrift die konstitutiven Tendenzen der damaligen Zeit erfaßt. Es ist kein Zufall, daß Lange in wesentlichen Bestimmungen den axiologischen Kriterien der auch kunstsystematisch so interessanten *Storia della letteratura italiana* von Francesco de Sanctis, die zur nämlichen Zeit veröffentlicht wird, nahekommt. In ähnlicher

Weise trennen beide das Kunstwerk vom Machwerk, den Poeten, den echten Künstler vom Artisten und Virtuosen, die wahrhaft schöpferische Phantasie von der schweifenden Einbildungskraft.

Was uns Langes Schrift so wertvoll macht, ist, daß sie das durch kritische Selbstbesinnung gewonnene Bewertungsorgan eines feinsinnigen Menschen darstellt, der praktisch viel mit bildender Kunst zu tun hat, für den es daher ein Postulat beruflicher Selbsterhaltung ist, über kritische Prinzipien zu verfügen, die wirklich praktisch brauchbar sind. Daher bleibt Lange in den Darlegungen dieser Schrift niemals bei der rein theoretischen Formulierung stehen, sondern gibt immer auch den lebendigen Fall. Es ist interessant, neben diese kritische Doktrin Langes eine seiner praktisch-kritischen Schriften zu halten, etwa den »Strejftog i Verdens-kunstudstillingen i Wien 1873«, und zu sehen, wie Lange die Probe aufs Exempel macht. Ihn blendet — um ein Beispiel herauszugreifen — anfangs Makarts pompöse »Caterina Cornaro«, später gelangt er zur Überzeugung, daß es sich hier um ein Sensationsbild, ein virtuos-artistisches Machwerk handle. Interessant ist die Argumentation, mit der er dieses Urteil dann begründet. Leider verbietet die Enge des Raums, sie anzuführen. — Es ist also die praktische Bewährung dieser kritischen Sätze, die sie uns wertvoll macht. Dabei ist aber nun anderseits wieder wichtig, daß diese kritischen Prinzipien nicht willkürlich aufgerafft und isoliert-zufällig hingestellt sind, sondern einläßliche systematische Fundierung und umfassenden Ausbau erfahren. Dabei kommt Lange auf manche ästhetische Probleme, die mit seinem Thema nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Eine Kritik dieser Ausführungen im einzelnen erübrigt sich; man darf niemals vergessen, wann diese Gedanken konzipiert worden sind. Die Zeit hat hier manches korrigiert. Vieles von dem, was Lange noch eifrig diskutieren zu müssen glaubt, ist heute kein Problem mehr. So fällt es heute wohl keinem Ästhetiker mehr ein, die Kunst auf »das Schöne« festlegen zu wollen. (Bei Th. A. Meyer, der das zu tun scheint, liegen terminologische Besonderheiten vor.) Wir wissen ferner, daß die zur Anwendung gebrachte ästhetische Kategorie des »Reinschönen« noch nicht den ästhetischen Wert verbürgt. Die realistischen Anschauungen, die Lange gegen gewisse Einseitigkeiten der früheren idealistischen Ästhetik vorbringt, sind heute Allgemeingut. Völlig unproblematisch ist für uns ferner die doppelte Rolle des Schönheitsbegriffs: seine Verwendung zur Bezeichnung einer ästhetischen Grundgestalt, des »Schönen im engeren Sinn«, ferner sein Gebrauch als Synonymon für das ästhetisch Wertvolle überhaupt. Diese Dinge sind aber für Lange keineswegs die Hauptsache.

Gleich die ersten Seiten des ersten Vortrags formulieren das Zentralproblem mit jener wohltuenden Klarheit, die ein Vorzug des ganzen Buchs ist. Worin liegt der Unterschied zwischen guter und schlechter Kunst? Vorausgeschickt muß werden, daß Lange den allgemeinen Wert der Kunst, d. h. ihre menschliche und kulturelle Bedeutsamkeit, nicht beweist, da er ihn mit Recht durch das unmittelbare Erleben garantiert sieht. Es handelt sich ihm um die Wertunterschiede innerhalb der in ihrer allgemeinen Werthaftigkeit unanzweifelbaren Kunstsphäre. — Das Werturteil über ein Kunstwerk ist durch zwei Eigenschaften gekennzeichnet: es ist relativ und objektiv. Der erste Begriff darf nicht mißverstanden werden. Lange meint hier nicht die Ansicht des ästhetischen Relativismus, daß eine und dieselbe Kunstgegebenheit je nach der Beschauerpersönlichkeit, auf die sie trifft, verschieden wirkt, daß sich daher über Wert und Wirkung keine allgemein gültigen Gesetze ausmachen lassen. Er meint vielmehr nur, daß es sich hier um Gradunterschiede handle, zwischen zwei Bildern Wertrelationen bestehen, eine Wertvergleichung möglich ist. Das künstlerische Werturteil ist ferner objektiv. Das heißt: obzwar der künstlerische Wert

nur als das Ergebnis einer inneren, persönlichen Aneignung der Dinge möglich ist, seine Anerkennung durch unsere Subjektivität hindurchgehen muß, liegt er doch in den Kunstwerken selbst und ist ohne Rücksicht auf subjektive Beschauerstimmung vorhanden. Lange hält das Zustandekommen einer allgemeinen Übereinstimmung der ästhetischen Urteile für möglich. Es sind sekundäre Momente, ausschaltbare Fehlerquellen, die den möglichen *consensus* trüben.

Nach diesen allgemeinen Bestimmungen schreitet Lange in übersichtlicher Induktion zur Bestimmung des wesentlichen Wertmoments. Dabei ist er bemüht, die direkten und assoziativen Faktoren (ohne daß er diese Ausdrücke gebrauchte) zu scheiden, die berechtigten Assoziationen von den unberechtigten zu trennen. Seine Mühe wäre geringer gewesen, wenn er einigermaßen in der Geschichte der Kunsttheorie bewandert gewesen wäre. Homes Scheidung zwischen »eigener« und »Verhältnisschönheit« sowie die Weiterbildung dieses Gedankens durch Kant und andere hätte auf Langes Ausführungen fördernd und klärend wirken können. — Lange geht bei seiner Begründung des künstlerischen Werts von dem Gefühlswert im weitesten Sinn aus, den ein Gemälde für einen Betrachter haben kann. So kann der Wert eines Bildes auf dem Gefühlswert des dargestellten Gegenstandes beruhen. Man wird das Bild des eigenen Geburtshauses, der Stätten fröhlichen Kinderlebens schätzen, auch wenn das Bild nicht bedeutend ist. Oder man hält ein Bild deshalb wert, weil es infolge des Urhebers — es stammt z. B. von der Hand eines frühverstorbenen Familienmitglieds — einen (privaten) Gefühlswert besitzt. Was diesem Gefühlswert zum Kunstwert fehlt, ist zunächst die allgemein-menschliche Bedeutung. Diese Bilder haben keinen allgemeinen Kunstwert, sondern einen privaten Pietätswert zufolge unwesentlicher Privatassoziationen, die nicht notwendig, objektiv und allgemein in der künstlerischen Darstellung liegen. Diese Assoziationen können aber auch allgemeinmenschliche Bezüglichkeit erhalten — es kann sich z. B. um eine besonders authentische Darstellung von Napoleons Sterbehaus oder um eine Zeichnung Goethes handeln — ohne daß sich dieses Verhältnis im wesentlichen änderte. Es ist gleichgültig, welchen Wert der Gegenstand eines Bildes oder sein Erzeuger für uns haben. Was allein wesentlich ist und in Frage kommt, das ist der Wert, den der dargestellte Gegenstand für den darstellenden Künstler hatte. Von hier aus kommt Lange nach eingehender Argumentation zu folgender Definition des Kunstwerts. Der Kunstwert »ist der Wert, den der Stoff, wie es sich durch das Bildwerk (die Darstellung des Stoffes) zeigt, für den Künstler gehabt hat und den er dadurch auch für uns erhält«. Das ist der Grundgedanke. Es wird also der Kunstwert genetisch zurückgeführt auf die Erlebnisstärke und Erlebnisfülle des Künstlers. Mit diesem Gedanken steht Lange keineswegs allein. Man vergleiche, was J. Cohn im ersten Kongreß für Ästhetik (Bericht 1914, S. 98) darüber sagt. — Dieser Wert ist allgemein menschlich und objektiv, ans Werk selbst gebunden. Er muß von jedem Menschen anerkannt werden, der diese Bezeichnung verdient.

Diese zentrale Definition Langes gilt es richtig zu verstehen. Sie ist nicht unmißverständlich gefaßt; tatsächlich ist sie auch von einem maßgebenden zeitgenössischen Kritiker mißverstanden worden. Es handelt sich hier nicht um eine biographische Persönlichkeitsäußerung des Künstlers, einen aktenmäßig nachzuweisenden menschlichen Anteil, den der Künstler an seinem Thema nahm, sondern um eine intensive Organisation des Kunstwerks, jenen Duktus der künstlerischen Vollkommenheit, der entsteht, wenn sich der Künstler mit voller Seele und ganzem Können seinem Gegenstand hingibt. Die dadurch dem Kunstwerk verliehene Organik und innere Vollkommenheit ist der eigentliche anschaulich-unmittelbar erlebbare direkte Faktor des Gefallens. In dieser Organisation der Form durch das starke

künstlerische Erlebnis liegt der eigentliche Kunstwert. Nach Langes Definition besteht also der Kunstwert in dem Wert, den der Vorwurf für den Schaffenden hatte, jedoch nur unter der Voraussetzung, daß der Künstler mit seiner Darstellung des Gegenstands diesen Wert auch für den Betrachter auszudrücken vermochte. Ein »guter Mensch und schlechter Musikant« kann noch so viel für einen Gegenstand übrig haben — ohne die Fähigkeit, dieses starke Gefühl in einer künstlerischen Technik adäquat kundzutun, ist es künstlerisch wertlos. Das Technisch-Formale versteht sich für Lange immer von selbst. — Lange kommt dann zu interessanten konkreten Ausführungen über die innere Harmonie des Kunstwerks, die nur aus einem einheitlichen und starken Erlebnis hervorgehen kann. — Die moderne Ästhetik kennt eine elementare Dualität der Kunsteinstellungen (-funktionen und Wirkungen), die man als Ausdruck-Formschönheit, Einfühlung-Kontemplation, Leben-Harmonie usw. umschreibt. Lange stände, wenn ihm diese Zweiheit bewußt geworden wäre, durchaus auf der Seite des sympathisch erfaßten Lebens, der Einfühlung. Mit der Erfüllung formaler Postulate (z. B. des Gesetzes der Harmonie) ist nichts getan. — Die tautologische Bestimmung: gute Kunst ist, was die guten Künstler schaffen, gibt ihm Gelegenheit zu einer ausgezeichneten Wesensschau der künstlerisch-genialen Veranlagung. Die enthusiastische Haltung des Künstlers, sein Gegensatz zum Tatmenschen, seine sensitiv-impressible Eigenart usw. werden gut herausgearbeitet.

Der zweite Vortrag ist im wesentlichen eine ausführliche Verteidigung des im ersten Vortrag vorgebrachten Grundgedankens gegen die kritischen Einwände des norwegischen Philosophen M. J. Monrad. Dieser glaubt, daß Langes Auffassung zum einseitigen Subjektivismus führen müsse. Lange betont nun neuerdings mit allem Nachdruck, daß dieses »Interesse des Autors für seinen Stoff« nicht äußerlich gefaßt werden darf, sondern allein in intensivem Sinn als die durch die Anteilnahme des Künstlers erfolgte für den Beschauer merkbare Beseelung, packende Ausgestaltung. Er gibt nun eine verbesserte Fassung. »Der Kunstwert ist der Wert, den der Stoff für den Hervorbringenden hatte, welchen Wert der Gegenstand durch die Darstellung desselben weiterhin für uns erhält.« Das extensive Verhältnis des Autors zum Stoff soll nicht in das Bewußtsein des Beschauers treten. Damit erledigt sich die Auffassung, als wollte Lange einer stoffhubernden Biographieschnüffelei das Wort reden, wie sie manche der früheren Goethe-Philologen trieben, die zu jeder Dichtung das als Modell dienende menschliche Erlebnis aufzuspüren trachteten.

Der Standpunkt des Autors ist ein durchaus gehaltsästhetischer. Von den so häufigen populären Vergröberungen ist seine Einstellung jedoch völlig frei. Gelegentlich nähert sich Lange sogar dem *l'art pour l'art*-Standpunkt. Die alte Frage, ob der Wert, den der Gegenstand als solcher direkt für den Beschauer hat, für den eigentlichen Kunstwert in Betracht kommt, wird von ihm verneint. Man könnte die Frage auch so fassen: muß das Kunstwerk ein an sich Menschlich-Bedeutungsvolles zum Gegenstand haben (bedeutsame seelische Konflikte, volles, reiches Leben) oder wird die vom wertbeanspruchenden Kunstwerk in allen Fällen zu fordernde menschliche Bedeutsamkeit lediglich durch die Art der künstlerischen Darstellung erreicht. Lange würde das Letzte behaupten und damit den Anschluß an die Gruppe der *l'art pour l'art*-Künstler finden, die der Ansicht sind, daß das elendeste Stück Wirklichkeit (Kehrichthaufen, Rübenfelder) künstlerisch geadelt wird, sobald eine entsprechende künstlerische Hingabe hinter ihm steht. Tatsächlich hat es Maler gegeben, die mit fanatischer Liebe die Wirklichkeit gerade in ihren niedrigen und banalen Erscheinungen erfaßt haben. Man denke an die Naturalisten und Impressionisten des 19. Jahrhunderts, an manche Niederländer, an die Rhyparographen der Antike usw. — Nach den äußeren Lebenswerten ist eine ästhetische Wertgliederung

nicht möglich. Es gibt große Kunstwerke, die Dinge von sehr geringem Lebenswert darstellen und kleine Kunstwerke, die außerordentlich erhabene Werte zum Gegenstand haben. Eine andere menschliche Bedeutsamkeit als die, die der Künstler seiner Darstellung durch die Liebe zum Gegenstand verleiht, gibt es nicht. Der Wert eines Kunstwerks liegt lediglich in der Relation zwischen dem künstlerischen Subjekt und dem bearbeiteten Lebensausschnitt.

Es ist interessant, der Langeschen Wertformel eine andere gegenüberzuhalten, die von Tolstoj aufgestellt wurde und die mit ihr eine gewisse Ähnlichkeit besitzt. Tolstoj nennt einmal — bei einer kritischen Besprechung von Polenzens »Büttnerbauer« — die »drei Hauptbedingungen eines wirklich guten Kunstwerks«: 1. ein Stoff von Wichtigkeit und Bedeutsamkeit; 2. Meisterschaft der Form; 3. muß der Dichter von Liebe zu den von ihm geschilderten Menschen durchdrungen sein. Dieses dritte Kriterium ist identisch mit Langes »einzigem Prinzip«. Die heteronome, moralisierende Kunstauffassung Tolstojs fordert daneben noch eine An-sich-Bedeutsamkeit des Stoffes, die Langes autonom-ästhetische Einstellung ablehnt. Das zweite Postulat ist auch von Lange berücksichtigt worden.

Lange steht — wie bereits gesagt — durchaus auf dem Boden des um 1875 Modernen, betont seine empiristische, einzelwissenschaftliche Einstellung und äußert seine Skepsis gegen die damalige Ästhetik. Er will alle Fragen kunstsystematischer Art mit den Mitteln der Kunstgeschichte lösen. — Daß Lange jedoch über den positivistischen Modestandpunkt hinaussieht, beweisen unter anderem einige Stellen seiner Auseinandersetzung mit dem Taineschen Buch »*De l'idéal dans l'art* (1867), das sich mit ähnlichen Fragen beschäftigt. Die Schlußsätze des zweiten Vortrags klingen fast metaphysisch und erinnern an einige Sätze in der Volkeltschen »Metaphysik der Ästhetik« (vgl. Syst. d. Ästh. III, S. 538). Diese Schlußsätze weisen mit ihrer Heranziehung des Sympathiebegriffs auf gewisse damals ertönende Vorklänge der Einfühlungslehre (Lotze, R. Vischer, Volkelt).

Alles in allem: die Schrift Langes bildet einen anregenden und wertvollen Beitrag zum Wertproblem, den jeder mit Genuß und Gewinn lesen wird. Eine allseitig befriedigende, restlose Lösung dieser Fragen konnte Lange mit seinen Mitteln natürlich nicht geben. — Die Übertragung F. Naglers muß als in jeder Hinsicht gelungen bezeichnet werden. Der hochverdiente Kunsthistoriker J. v. Schlosser, ein früher Bewunderer Langes, hat dem Werkchen ein warmherziges und instruktives Vorwort vorausgeschickt.

Wien. Friedrich Kainz.

Robert Petsch, Gehalt und Form. Gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft und zur allgemeinen Geistesgeschichte. Dortmund, F. W. Ruhfus, 1925. (Hamburgische Texte und Untersuchungen zur deutschen Philologie. Herausgegeben von Conr. Borchling, Rob. Petsch, Agathe Lasch, Reihe II: Untersuchungen Bd. 1.) 572 S.

Der bekannte Hamburger Literarhistoriker sammelt in diesem Bande seine an verschiedenen Orten erschienenen Aufsätze, die nicht nur — wie der Titel sagt — die Literaturwissenschaft und allgemeine Geistesgeschichte angehen, sondern auch die Ästhetik aufs stärkste interessieren. Solch spezifisch ästhetisches Interesse besitzen vor allem die beiden ersten Abteilungen »Vom Drama« und »Zur Theorie des Tragischen«, die daher auch eingehendere Besprechung erfahren sollen. — Gleich der erste Aufsatz der ersten Abteilung »Zwei Pole des Dramas« zeigt die Fruchtbarkeit seiner Methode, aus breitem empirischen Material durch kombinierte historische und phänomenologische Betrachtungsweise zu allgemeinen Aufstellungen zu

gelangen, die das Wesensgesetz des betrachteten Phänomens erfassen sollen. Dieses Wesensgesetz ist aber nicht in einem ruhenden Idealtypus beschlossen, sondern ist die Synthese einer ewig lebendigen Polarität. Alle dramatische Kunst ist letzten Endes eine funktionelle Einheit, bei aller Vielgestaltigkeit ihrer Formen. »Alles Lebendige verläuft wie ein Kraftstrom zwischen entgegengesetzten Polen; und wer die wesentliche Polarität einer Kulturströmung, einer Kunst, einer Dichtungsgattung erfaßt hat, der wird der Fülle und der anscheinenden Verworrenheit ihrer Erscheinungsformen nicht mehr ratlos gegenüberstehen.« Diese beiden letzten Formen und Pole des Dramas (im Sinne von Bühnendichtung) sind der Mimus und die literarische Bühnendichtung, die Petsch das »Drama« im engeren Sinn nennt. Der Mimus (der hier nicht im Sinne von H. Reich als literarhistorische Entwicklungskette, sondern als Typus gefaßt wird) bezeichnet den Komplex des Motorisch-Mimisch-Bewegten[1]), Visuellen, aller extensiv-dramatischen Wirkungsmittel, während das »eigentliche Drama« das Innerliche, Geistige miteinbezieht. Im Mimus und im literarischen Drama handelt es sich um die erregende Darstellung eines von Grund auf Bewegten, Lebendigen; das ist ja eben das Wesen dieser Gattung. »Nur bleibt der primitivere ‚Mimus' im ganzen bei den äußeren Erscheinungen, bei ihren sprung- und ruckweisen Bewegungen stehen, verwendet sie als Symbole ähnlich gewerteter seelischer Vorgänge und Tatsachen und sucht sie zugleich in ihrem eigentümlichen kinetischen Reize zu erfassen; das eigentliche ‚Drama' aber dringt zu den nicht mehr unmittelbar ‚erscheinenden' Bewegungsursachen vor, tastet die ganze Tonleiter menschlicher Affekte ab und langt endlich bei der Ahnung eines in sich aufgewühlten Weltgrundes an.« Die Bühnenkunst pendelt also zwischen dem reinen Mimus und dem geistigen Drama, das sich immer wieder von der »kinetischen« Naturnachahmung loszulösen trachtet, hin und her. An beiden Enden stehen immer Theaterstück und Buchdrama. Es wird nun freilich nicht ganz klar, ob die extensive Theatralik des Theaterstücks und die intensive Literaturmäßigkeit des Buchdramas Entartungen oder letzte Konsequenzen sind. Daß Mimus und eigentliches Drama einander befruchten müssen, wird betont, daß aber wirkliche Höchstleistungen (wie sie z. B. das Drama Shakespeares bringt) nie auf dem Boden des einen oder anderen Pols, sondern nur in lebendiger Synthese der Pole zu erreichen sind, kommt nicht genügend heraus. Der nächste Aufsatz »Chor und Volk im antiken und modernen Drama« geht von einer Äußerung W. Scherers aus, die eine engere Verwandtschaft zwischen dem Chor der »Braut von Messina« und ähnlichen Massengebilden in anderen Dramen Schillers, die wir kurzweg »Volk« benennen, behauptet. Petsch erweitert die Frage dahin, ob zwischen dem Chor der Alten, den Schiller im genannten Drama nachbilden wollte, und den Ensembleszenen des modernen Dramas tiefere Zusammenhänge bestehen. Diese Frage wird mit Kenntnisreichtum und Feinsinn durch eine großzügige Betrachtung der Entwicklung des Dramas beantwortet. In der Antike ist der Chor nur scheinbar dramatische Partei: seine Funktion ist im wesentlichen lyrisch. Bei Aischylos ist er der »idealisierte Zuschauer«. Bei Sophokles ist der Chor die philiströse Masse, die der ragenden Heldenpersönlichkeit als Folie dient. In den Dramen des Euripides entfernen sich die Chorgesänge mehr und mehr von der eigentlichen Handlung und tragen allgemein gehaltene Ausführungen vor. Dem Dichter ist der Chor unbequem; er sucht ihn irgendwie notdürftig zu beschäftigen. »Als sich dann das Seelenleben der dramatischen

---

[1]) Die Rolle des Motorischen für das Gesamtgebiet alles Dramatischen hat neuerdings R. Hartl in seinem »Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen« (1924) mit Nachdruck hervorgehoben.

Figuren so individuell gestaltete, daß seine Interpretation durch die Masse als Profanation erscheinen mußte, als das Publikum so weit erzogen war, um das Kunstwerk zu verstehen ... als schließlich die Handlung aus der Öffentlichkeit der Staatsaktion in die Abgeschlossenheit des Bürgerhauses hinabstieg, da mußte der Chor von selbst verfallen; im späteren Trauerspiel mühselig fortgeschleppt, wurde er in der jüngeren Komödie entweder kurzerhand über Bord geworfen oder als bloßes Dekorationsmittel verwendet. Hier brauchte man nicht den Chor und auch nicht, was innerlich daraus geworden war, das Volk.« Die ältere Komödie hingegen weiß den Chor zu benützen. Bei Aristophanes predigt er direkt in den Parabasen und belehrt indirekt, wo er in die Handlung eingreift. Im spätrömischen Deklamationsstück eines Seneca, das eine gelehrte Erneuerung des bereits verschwundenen Chors bringt, wird dieser zu einer sehr äußerlichen Rolle verurteilt: er ist nicht mehr Folie des Helden, sondern bloße Begleitung. Von den italienischen Renaissancedramatikern wagt nur Pietro Aretino den Versuch, der alten Form wirkliches Leben einzuhauchen. In seiner »Orazia« führt er zum ersten Male wirkliches römisches Volk auf die Bühne, das *unisono* oder durch einen Sprecher vertreten, seinen Gesamtwillen zu erkennen gibt. Von einer Belebung der Masse durch Differenzierung ist aber noch keine Rede. Diesen Fortschritt zu tun bleibt der französischen Renaissancetragödie vorbehalten. Den weiteren Ausführungen kann hier nicht mehr gefolgt werden, nur die zusammenfassenden Schlußsätze mögen noch zitiert werden. »Bei keinem unserer beiden großen Klassiker hat sich die strikte, antiquarisch genaue Erneuerung des antiken Chors als durchführbar erwiesen. Der griechische Chor auf unserer Bühne ist künstliches Gewächs und wird sich nicht einbürgern ... Dagegen hat Shakespeare seinerzeit die Wege gewiesen, auf denen der alte Chor sich zum modernen Volk wandeln konnte, und auf eben diesem Wege haben Goethe und Schiller sich als die berufensten Verwalter des alten Erbes erwiesen ... Scherers Wort also hatte einen tiefen Sinn. Was Schiller mit dem Chor der ‚Braut von Messina' erstrebt, das hatte er mit den gegliederten Massen seiner früheren Dramen bereits erreicht.« Der vorliegende Aufsatz, der einen Vortrag wiedergibt, konnte aus Gründen räumlicher und zeitlicher Beschränkung nicht alle Probleme diskutieren, die sich aus diesem Thema ergeben. Es sei erlaubt, hier einiges nachzutragen. Dort, wo der Chor nicht allgemeine Lebenswahrheiten und Massenweisheit predigt, wo er als Sprachrohr des Dichters fungiert, konnte das kollektivistische Moment in ihm vollständig negiert und er auf einen einzelnen Sprecher reduziert werden, wie es z. B. Platens parodistisches Schicksalsdrama tut, die romantische Ironie aristophanischer Parabasen neu belebend. Auch dort, wo der Chor als dramatischer Notbehelf zu fungieren hat, wo er lediglich informativen Zwecken dient und berichten muß, was sich szenisch nicht darstellen läßt (z. B. im »Perikles auf Tyrus«), ist jene Reduktion auf eine Einzelperson als »Chorus« möglich. In solchen Fällen ist jener Pseudochor natürlich kein Exponent einer Allgemeinheit, ist in keiner Weise als Vertreter einer Masse, einer Volksmenge aufzufassen. Eine solche Reduktion des vielköpfigen »idealen Zuschauers« auf eine Einzelperson haben wir im »Räsonneur« der »*comédie des moeurs*« zu sehen, der nicht einmal in der Weise des früheren »*confident*« in die Handlung verflochten ist. Interessante Fragen schließen die Anfänge des Chors in der Oper in sich, die ja aus Wiederbelebungsversuchen des antiken Dramas entstanden ist. Das kollektivistische Großdrama des Naturalismus (»Weber«, »Florian Geyer«) würde — auf diese Fragen hin untersucht — interessante Ausblicke ergeben.

Der erste Aufsatz der folgenden Abteilung »Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum« braucht an dieser Stelle nicht besprochen zu werden, da er in der »Zeitschr. f. Ästhetik« erschienen ist (Bd. IX, S. 208 ff.). Ergänzungen zu diesem

Thema bietet der nächste Aufsatz »Die Lehre von den gemischten Gefühlen im Altertum«. Die deutsche Aufklärung beschäftigt sich viel mit den »vermischten Empfindungen«. Diese Phänomene wurden schon im Altertum beobachtet. Daß man über eine Tatsache zugleich Lust und Unlust fühlen kann, hat zuerst Platon im »Philebos« ausgesprochen. Er konstatiert das Problem, ist aber von dessen Lösung noch weit entfernt. Er geht ausführlich auf die von der dramatischen Kunst erweckten Mischgefühle ein, wird aber dem eigentlich tragischen Erlebnis nicht gerecht, wenn er sich lediglich an die rein physiologische Lust an der Durchrüttelung der Seele hält, an die ekstatischen Ausbrüche des »θρηνῶδες«. Die positiven, erhebenden Wirkungen werden übersehen. In einer eindringenden Erörterung des Komischen nähert sich Platon unserem heutigen Begriff des »Nichternstnehmens«, gelangt aber nicht zur Einsicht in das eigentümlich geistesfreie Verhalten, das spielende Überlegenheitsbewußtsein, das für uns das eigentliche Wesen des Komischen ausmacht. Sehr gut bemerkt Petsch: »Die antike Ästhetik analysiert wohl die einzelnen Bestandteile des ästhetischen Eindrucks, aber sie übersieht die selbständige und eigentlich maßgebende Bedeutung ihrer aktiven Verbindung in der Seele des Zuschauers; es handelt sich eben nicht um eine einfache Addition, nicht bloß um ein gleichzeitiges Bestehen verschiedener Regungen in unserer Seele, sondern um deren freies Spiel; ... aber der Begriff des Spiels in diesem Sinne ist der antiken Philosophie fremd.« Aristoteles kommt dann zur Erkenntnis der aus der Abreaktion fließenden Emotionslust. Er bleibt ebenfalls bei der unmittelbaren Affektwirkung stehen; von der läuternden Wirkung der Tragödie, von der Auflösung des Mitleids in reine Menschlichkeit spricht er nicht. Mit einer ausgezeichneten Interpretation des Mischgefühls der Liebessehnsucht gibt Aristoteles das Beste, was das Altertum zu diesem Problem beigesteuert hat. Die Frage, warum die künstlerische Nachbildung an sich unlustvoller Dinge wohlgefällig sei, beantworten die Epikureer durch den Hinweis auf die Irrealität, die Scheinhaftigkeit der künstlerischen Darstellung, das herabgesetzte Wirklichkeitsgefühl, während Plutarch auf die rationalistischen Theorien der Freude an der gelungenen Nachahmung und an der Beschäftigung unseres Erkenntnistriebes zurückgreift. Die Analyse mancher Peripatetiker (z. B. des Alexander von Aphrodisias) geht am Schwerpunkt des Problems geflissentlich vorbei: daß man gleichzeitig über denselben Gegenstand oder doch seine einzelnen Seiten entgegengesetzte Gefühle verspüren kann, oder daß mit dem Gefühl der Unlust an sich schon ein Lustwert gegeben sein kann, diese Möglichkeiten werden von vornherein als absurd abgetan. Und doch hat man manches Richtige geahnt; Homer spricht von der Süßigkeit des Zornes, Plato von der Wonne der Wehmut, Ovid von der Lust der Tränen, Lukrez kennt eine unvermittelte und unbegründete Angst, die mitten im Freudenrausch aufsteigt. »Aber was ästhetisch gestimmte Gemüter in einzelnen Augenblicken stark und wahr fühlen mochten, dem konnte die Philosophie der Zeit noch nicht gerecht werden.« Diese Unfähigkeit wird im Anschluß an Dessoir aus dem Entwicklungsgang der griechischen Psychologie erklärt. — Die nächsten zwei Aufsätze beschäftigen sich mit der Stellung Goethes und Schillers zum Problem des Tragischen. Bekannt ist die Äußerung Goethes, daß er fürchte, der bloße Versuch einer Tragödie könne ihn zerstören. Gleichwohl hat er dramatische Dichtungen von bedeutendem tragischen Gehalt geschaffen, wenngleich die konsequente, entschlossene Tragik eines Schiller oder die pantragische Grundstimmung eines Hebbel seinem Wesen durchaus fremd waren. Obwohl also das Tragische mit seiner ehernen Unerbittlichkeit der auf harmonische Versöhnung angelegten Natur Goethes widerspricht, hat er sich doch mit dieser ästhetischen Kategorie theoretisch eingehend beschäftigt und eine Reihe wertvollster Äußerungen

zu diesen Problemen hinterlassen. Goethe faßt das Tragische zunächst als einen Widerspruch zwischen dem notwendigen Gang des Ganzen und der prätendierten Freiheit unseres Willens. Der Wille des Helden stößt mit dem festen Gefüge der Welt zusammen. Von Shakespeares Tragödien sagt Goethe, sie drehten sich alle um den geheimen Punkt, indem das Eigentümliche unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen konfligiert. Das ist eine erstaunlich moderne Ansicht. Hegel und Hebbel kommen, wenn sie den Kampf zwischen Individuation und Gesamtwillen als das eigentlich Tragische bezeichnen, zu ähnlichen Auffassungen. Modern ist an Goethes Stellung zum Tragischen das Fehlen oder die ganz geringe Rolle des Schuldmoments in der Theorie und der dichterischen Praxis. Goethe hat es vermieden, seine Helden aus Beweggründen, die von vornherein schlecht sind, das Ruhende angreifen zu lassen. Tragisches Leid kommt nicht durch Intrige, Verbrechen oder Niedertracht auf seiten des Gegenspiels, auch nicht durch Schuld im engeren Sinn auf seiten des Helden zustande. Die tragische Schuld, wenn man das so nennen will, liegt in der Verblendung des Einzelnen, der sich und seine Art unbedingt zu setzen wagt, der seine eigene Bedingtheit und Besonderheit verkennt. Charakteristisch für Goethes Stellung zum Tragischen ist die weite Fassung des Schicksalsbegriffes, die diesen mit »Naturanlage« und »Charakter« zusammenfallen läßt. Der Meinungsaustausch mit Schiller »Über epische und dramatische Dichtung« bringt ungemein Förderliches zu diesem Gegenstand, und am Ende seines Lebens gibt Goethe jene philologisch unhaltbare, aber für die Erkenntnis seines eigenen Wesens so interessante Deutung der Katharsis, die diesen vielumstrittenen Begriff als Ausgleich und Versöhnung auffaßt. Nach Petsch besteht Goethes großes Verdienst um die Tragödie darin, daß er als Dichter und Kritiker den beiden gefährlichsten Klippen ausgewichen ist: er vermied einerseits jedes Zugeständnis an die Weichlichkeit des bürgerlichen Dramas, die jeder echten Tragik die Spitze abbricht, anderseits wandte er sich gegen die kindische Gruselei des Schicksalsdramas und die Annahme eines blindwütenden Fatums als tragischen Prinzips. Für mich liegt das Bedeutsamste von Goethes Stellungnahme zu diesen Problemen darin, daß Goethe zum erstenmal eine metaphysische Auffassung des Tragischen verkündet, die gewisse Errungenschaften des 19. Jahrhunderts vorwegnimmt. Der Aufsatz zieht, soviel ich sehe, nicht alle verwertbaren Äußerungen Goethes über diesen Gegenstand heran. — Zu der oft untersuchten Stellungnahme Schillers weiß Petsch Neues und Wichtiges beizubringen. Schillers Aufsätze »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« und »Über die tragische Kunst« können das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zum ersten Male eine spekulative Ableitung des Begriffs des Tragischen versucht zu haben. Bisher waren nur Darstellungen der Ansicht des Aristoteles in Verbindung mit mehr oder minder gelehrten Deutungsversuchen dieser Ansicht sowie gelegentliche unmethodische und unzusammenhängende Bemerkungen über das Phänomen selbst vorgebracht worden. Bei dieser Wichtigkeit der Schillerschen Ansichten über diesen Gegenstand ist es besonders bedauerlich, daß sie so hartnäckig mißverstanden werden. Man wirft ihnen — aus Unkenntnis der philosophischen Terminologie des 18. Jahrhunderts heraus — einseitig moralisierende Tendenz vor. Nun bedeutet aber das so häufig gebrauchte Wort »moralisch« bei Schiller nicht nur den Begriff »sittlich« wie heute, sondern hat außerdem die Bedeutung »geistig, psychisch« im Gegensatz zu »natürlich, physisch«. Der Titel der bekannten Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt« würde im 18. Jahrhundert wahrscheinlich gelautet haben »Aus Natur und der moralischen Welt«. Petsch formuliert nun ganz klar: »Das Vergnügen, das die Kunst gewährt, ist keine gemeine Belustigung, die etwa nur die Sinnlichkeit des Menschen ver-

gnügt — so wenig ... als sie den Geist allein angeht oder im Sinn einer moralisch guten Handlung unser sittliches Gefühl allein befriedigt. Sie ist ein ‚freies', also nicht unter dem Zwang unserer Sinnlichkeit stehendes Vergnügen, weil bei ihrer Ausübung ‚die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft, tätig sind und die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird'; sie hat also auch moralischen Wert, insofern ja die ‚ganze sittliche Natur des Menschen', d. h. alles, was den Menschen zum Menschen macht, seine freie Menschlichkeit dabei beschäftigt ist. Auf diese und nur auf diese Weise nimmt die Kunst als solche ihren Umweg durch die Moralität, indem sie sich an den freien, sich selbst bestimmenden Menschen wendet.« Diese freie geistige und sittliche Natur ist es, die sich im Widerstand gegen das von außen kommende Leid bewährt. Aus dieser Betätigung unserer geistigen Freiheit, aus dem Innewerden der inneren sittlichen Spontaneität bei äußerer Bedrückung erwächst die Lust am Tragischen. — In diesem Aufsatz ist ein störender Druckfehler zu korrigieren; in dem Buchzitat auf S. 197 »Weiser, Schiller und das deutsche Geistesleben« ist statt Schiller »Shaftesbury« einzusetzen.

Der weitaus reichhaltigste Abschnitt des Buches ist der dritte, der »Faustsage und Faustdichtung« behandelt. Zu den bisherigen philosophisch orientierten Abhandlungen treten hier philologische, und zwar werden nicht nur Untersuchungen geboten, sondern auch Texte publiziert (z. B. der »mittellateinische Militarius« und »Magierszenen« aus einem lateinischen Theophilusdrama). Der Gesichtspunkt, unter dem diese Aufsätze zu betrachten sind, ist ein literarhistorischer und philologischer. Es ist daher hier nicht der Ort einer einläßlicheren Auseinandersetzung mit ihnen, obgleich der Verfasser genügend philosophischen Takt und kunstwissenschaftliches Interesse besitzt, um auch in durchaus literarhistorischen Untersuchungen, die sich mit speziellsten Detailfragen beschäftigen, zu Allgemeinformulierungen zu gelangen, die auch für die Ästhetik und die allgemeine Kunstwissenschaft von hoher Bedeutung sind. — Der vierte Abschnitt »Aus der Welt des deutschen Idealismus« behandelt im Sinn jener neuen geisteswissenschaftlichen Literaturforschung, die in unseren Tagen den positivistischen Philologismus früherer Schulen abgelöst hat, einige belangvolle Probleme. Eine Gedächtnisrede auf Klopstock versucht neben einer Würdigung des historischen Werts der Leistung dieses Dichters eine Beantwortung der Frage, was er uns heute noch bedeuten könne. Klopstocks unsterbliches Verdienst ist es, »daß er als erster unter allen unseren neuen Dichtern ein starkes persönliches Erlebnis künstlerisch ausgesprochen und sich dafür allmählich die seiner Person und seinem Erleben gemäße Form gebildet hat«. All den nach ihm Kommenden hat Klopstock den Weg zu einer unmittelbar aus dem Herzen quellenden und ihre Form sich schaffenden Dichtung gewiesen. Es hätte noch stärker betont werden können, daß die moderne Ausdruckskunst in dem expressiven Odendichter und hymnischen Lyriker Klopstock einen Geistesverwandten zu verehren hat. — Klopstocks »Lebensform« war das Religiöse und er hat sich nach der religiös-moralischen Seite ebenso bewußt und kraftvoll einseitig entwickelt wie sein Antipode Heinse, dem der nächste Aufsatz gewidmet ist, nach der sinnlich-artistischen Seite hin. Dieser Aufsatz »Wilhelm Heinse und der ästhetische Immoralismus« sucht im Gegensatz zu den konventionellen Urteilen der landläufigen literarhistorischen Kompendien eine Neubewertung Heinses im Sinn einer fortschrittlichen Literaturgeschichte zu geben, die sich des Zusammenhangs zwischen Dichtung und allgemeiner Geistesentwicklung stets bewußt bleibt. Heinse ist der im 18. Jahrhundert wirkende Prophet jenes ästhetischen Herrenmenschentums, das für uns Heutige am glänzendsten durch Nietzsche repräsentiert ist. — Der nächste Aufsatz beschäftigt sich mit »Goethes Stellung zur Unsterblichkeitsfrage«;

er behandelt mit Tiefe und Feinsinn ein Problem, das in unserer sich aufs neue zum Geist bekennenden Epoche wieder höchste Wichtigkeit erlangt hat. Der letzte Aufsatz »Hölderlin und die Griechen« schildert, wie sich bei Hölderlin das deutsche Nationalgefühl an dem Phantasiegebilde einer idealen Volksgemeinschaft bei den Griechen entwickelt und verselbständigt. »Auf dem Umweg über Hellas ist Hölderlin zum Deutschen geworden, ohne darüber den Griechen untreu zu werden.« Er gehört zu jenen, die eine Synthese erstrebten zwischen klassischer Form und germanischer Fülle, griechischer Klarheit und deutscher Tiefe. —

Der Titel dieser Aufsatzsammlung hat einen gewissen Symbolcharakter. Mit seiner antithetisch-polaren Zweigliedrigkeit erinnert er an bezeichnende Werke einer geisteswissenschaftlich orientierten Literaturforschung, wie sie z. B. durch Dilthey, Cassirer, Walzel, Cysarz u. a. vertreten ist. Dieser Richtung wird man Petsch nicht beizählen wollen. Dazu ist das rein Philologische zu wenig aufgehobenes Moment in ihm; auch seine Methode, die die Synthese hinter historischer Enumeration und Juxtaposition der Problemnuancen und der fortschreitenden Lösungen zurücktreten läßt, ist eine andere. Das sei aber nur zur Klarstellung des Standpunktes vorgebracht, nicht im Sinn irgendwelcher Geringerwertung. Wir haben allen Grund, Petsch für dieses ausgezeichnete und wertvolle Dokument seiner so fruchtbaren und vielseitigen Forschertätigkeit dankbar zu sein.

Von allergrößtem Interesse für den Leser dieser Zeitschrift ist die Einleitung, die den wissenschaftlichen Werdegang des Verfassers schildert. Petsch hat dabei in mehrfacher Hinsicht einen außerordentlich feinen Sinn für kommende Entwicklungsnotwendigkeiten bekundet. Inmitten einer durchaus materialistischen Zeit erfüllt ihn menschlich ein starkes religiöses Suchen. Als Wissenschaftler ist er schon früh von dem literarhistorischen Positivismus der orthodoxen Schererkirche unbefriedigt, der allen geistesgeschichtlichen, ja bloß systematischen Erörterungen aus dem Weg geht: er verlangt nach geisteswissenschaftlicher Fundierung und philosophischer Vertiefung. In unserer Zeit, die auf allen Gebieten die Philosophie in ihre alten Rechte und Pflichten einrücken läßt, wo auch der Kunstphilosophie eine bedeutsame Renaissance beschieden war, ist es interessant, des Verfassers Bekenntnis zur Ästhetik zu lesen. Von seinem Bekanntwerden mit Heinr. von Steins »Vorlesungen über Ästhetik« sagt er: »Mir war es plötzlich, als ginge mir eine neue Welt auf, während tatsächlich nur lange zurückgedrängte Neigungen wieder erwachten. Auf der Universität hatte ich aus rein äußerlichen Gründen keine Gelegenheit gehabt, Vorlesungen über den Gegenstand zu hören, der mir auch von fernher als dürr und unergiebig erscheinen mochte; nun las ich mit großer Begierde Steins ‚Entstehung der neueren Ästhetik', lernte von ihm und seinem Lehrer Dilthey, dessen Abhandlungen mir allmählich vertraut wurden, die engen Beziehungen zwischen ästhetischer und Literaturwissenschaft kennen.« Bei seinen Studien über das Drama wird ihm die Notwendigkeit einer gegenseitigen Befruchtung der philologisch-geschichtlichen und der ästhetisch-dramaturgischen Einstellung klar. Mit tiefer Dankbarkeit erinnert er sich der ästhetischen Vorlesungen Oswald Külpes, die seinen bisherigen autodidaktischen Studien den rechten Rückhalt gaben. — Fühlt sich Petsch dergestalt durch die Ästhetik bereichert, so hat umgekehrt diese allen Grund, dem Herausgeber der »Deutschen Dramaturgie«, von »Lessings Briefwechsel über das Trauerspiel«, von Schillers philosophischen Schriften, dem Verfasser des »Deutschen Volksrätsels« usw. für mannigfache Förderung dankbar zu sein.

Wien. Friedrich Kainz.

Kreitmayer, Joseph, Von Kunst und Künstlern. Gedanken zu alten und neuen künstlerischen Fragen. Herder, Freiburg 1926. VI u. 250 S. mit Titelbild und 48 Tafeln.

Die Gedanken zu alten und neuen künstlerischen Fragen — wie der Untertitel des Buches lautet — betreffen den künstlerischen Menschen, die moderne Malerei: Impressionismus und Expressionismus, den Expressionismus, und zwar nach seinen geistigen Grundlagen und nach seiner Eignung als Kirchenkunst, die primitive Kunst (in Beziehung zur Religionspsychologie), die kommende Kunst, die konfessionelle Kunst, die Krisis der christlichen Kunst, die Freiheit der Kunst, den Werkbund. Daran schließen sich Würdigungen von Albin Egger-Lienz, von Leo Bamberger, Felix Baumhauer, Otto Grassel. Diese Würdigungen stehen in keinem methodischen Zusammenhang mit dem Vorausgehenden. Das Buch als Ganzes ist nicht organisch gewachsen, sondern zusammengesetzt aus Aufsätzen, die zum guten Teil aus Anlaß von Ausstellungen oder auch von Publikationen im Lauf der Jahre erschienen sind in einer Zeitschrift, die der Allgemeinbildung auf katholischer Grundlage dienen will (»Stimmen der Zeit«). Es hätte sich deshalb empfohlen, die Seiten der einzelnen Aufsätze für sich zu zählen. Ich meine, es hätte das dem Buch ein besseres Gesicht gegeben. Auch die Spuren des Zeitschriftaufsatzes hätten innerhalb des Möglichen noch strenger getilgt werden sollen (z. B. S. 14 f., 37 Z. 13—16, 39 Z. 18—23, 51 f., 96 Z. 19—23, 100 Z. 40—42, 123 Z. 12—14, 135 Z. 38—39, 160 Z. 34—38, 242 Z. 20 bis 22). Es ist doch der Stil von Zeitschriften, die nicht durch Forschung der Sache, sondern durch Belehrung dem Publikum dienen wollen, wenn von van Gogh es heißt: »Schon sein häufiger Berufswechsel kündet die innere Unruhe dieses kranken Menschen, die schließlich in unheilbarem Irrsinn und Selbstmord (1890) endigte« (S. 36). Den Berufswechsel deutet Meier-Gräfe in seinem Buch »Vincent van Gogh« mit Recht anders, besser.

Im Vorwort meint der Verfasser, dem einen werden seine Kunstanschauungen zu konservativ sein, dem anderen zu fortschrittlich, einem dritten zu eklektisch. Ich für meinen Teil muß gestehen, ich war überrascht, meine eigenen Anschauungen so nahe bei denen des Verfassers zu finden, wenn auch nicht in allen Punkten. Zunächst bin ich mit dem Verfasser eins in der Betonung des formalen Faktors im Kunstwerk (S. 30) und der Formkraft des Künstlers (S. 89). Es ist bemerkenswert, wie der Verfasser an der Wertung des formalen Faktors festhält (z. v. S. 8, 99, 107) und wie er von ihr aus die grundsätzliche Freiheit der Kunst zu begründen sucht (S. 234). Durch die Deutung des ästhetischen Genusses aber kurzhin als Formerkenntnis möchte doch der ästhetische Genuß zu sehr nach der Seite der formalen Werte gedrängt erscheinen. Durch die Form ist doch, trocken logisch gesprochen, etwas geformt. Und gerade das Lebensgefühl des Künstlers, das sich doch in der Form als Sehform nicht voll ausspricht (z. v. Landsberger, Heinrich Wölfflin S. 79 [2] mit dem Hinweis auf Zeitschr. für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft X, 1915, S. 469 f.), gehört wesentlich zum Kunstwerk. Der Verfasser kommt selber zu dieser Ergänzung (S. 167). Ja an anderen Stellen (S. 29, 31; z. v. S. 8) geht er in der Betonung des Inhaltlichen so weit, daß man seine grundsätzliche Wertung der Form darin schlechthin nicht mehr erkennen kann. Dagegen vermißt man wieder im Aufsatz über die Kunst von Egger-Lienz das über das Formale hinausgehende Aufsuchen der Wurzeln dieser Art von Kunst in Rasse und Volk, wie es Konrad Weiß in seinem Nekrolog in wirklich glücklicher Weise versucht hat (Münchner Neueste Nachrichten Nr. 306, 5. November 1926). Eins bin ich mit dem Verfasser auch in der positiven Wertung des Expressionismus — mag er schon vorüber sein oder nicht: »es war immerhin die Richtung zum Geistigen eingeschlagen (S. 33, z. v. S. 67, 71, 89, 100 f. u. a.).

Dem gegenüber ist die in dem Aufsatz über expressionistische Kirchenkunst angeschlagene harte Tonart auffallend (z. v. S. 159 mit S. 68).

Aber etwas anderes fällt noch mehr auf: auf der einen Seite die durchgehende Abneigung (S. 29, 38, 100, 130, 182) des Verfassers gegen »die Kunst der Nuancen, die Pflege der Peripherie« (S. 104), gegen den Impressionismus, der »echt materialistisch eine Zusammensetzung von Leib und Seele im vollendeten Kunstwerk leugnet, die Kunst also als eine Angelegenheit des Nerven- und Sinnenmenschen betrachtet« (S. 29); auf der anderen Seite die ablehnende Haltung gegenüber der Umformung der Natur (S. 103, 161), der Umformung und Entwertung identische Begriffe zu sein scheinen: »Die Natur wurde von van Gogh noch mehr entwertet als von Cézanne«. Zum Beleg hierfür wird ein Wort von van Gogh ohne den Zusammenhang gebracht (S. 36: »Ich wäre verzweifelt, wenn meine Figuren gut wären«). Die Kritik an der expressionistischen Umformung der Natur kleidet sich sogar in das Gewand der Theologie (S. 45). Und dann doch wieder die Berufung auf das Zeugnis der altchristlichen Kunst, daß »die tiefsten und stärksten religiösen Wirkungen ausgehen von Kunstwerken, die weit abliegen von Wirklichkeitstreue« und die Aufstellung des Lehrsatzes: »Natur und Übernatur fordern verschiedene Symbole« (S. 71 f.). Dazu noch die Frage: »Aber gehört es nicht zu den Paradoxien und Absonderlichkeiten der menschlichen Geistesentwicklung, daß gerade die Kunst eines Norm-Menschen über die Maßen langweilig wäre?« (S. 35, z. v. S. 109, 113). Das Schwankende, von dem die Stellung des Verfassers zum Expressionismus doch nicht frei ist, so sehr er in der Zeit des Erscheinens der betreffenden Aufsätze für das Neue eintreten wollte, wird auch bedingt sein durch die verschiedene Zeit und Situation, in der er schrieb (z. v. S. 72 mit 151 f.). Daß der Expressionismus oder (ohne Festlegung auf ein Wort oder eine Richtung) das Neue in der Kunst nicht viele Meisterwerke hervorgebracht hat, ist zuzugeben. Und doch muß ich, während ich das schreibe, an den starken Eindruck zurückdenken, mit dem ich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln aus dem Saal der neuen Kunst schied. Das Herz des Verfassers gehört wohl der Gedankenkunst, wie sie etwa im 19. Jahrhundert Cornelius gewollt hat. Der Verfasser schreibt einmal (S. 99 f.): »Gewiß, auch die Farbe ist uns willkommen; sie soll aber der großen Idee, dem zeugungskräftigen Gedanken dienen, nicht herrschen. Das Physische der Kunst soll uns nicht in Fesseln schlagen, sondern sanft geleiten ins Metaphysische«. Warum wohl »sanft«? Das freilich ist nicht die Weise des Expressionismus. Es soll sich aber hier letzten Endes nicht um den Expressionismus handeln, sondern um die Lösung der Kunst aus der Naturgebundenheit als eine der Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung. Gerade an dieser wichtigen Stelle scheint mir der Verfasser das Formprinzip, von dem er doch ausgeht, vor der Zeit aufzugeben, vielleicht weil es für ihn doch zu sehr ein optisches ist.

Noch zwei weitere Punkte möchte ich anführen, in denen ich anderer Meinung bin wie der Verfasser: einmal, wenn er so etwas wie die Volksverbundenheit als ideale Norm für die Kunst aufstellt (S. 31). Der Idee einer Gemeinschaftskunst, wie der Verfasser sie von der Zukunft wenigstens auf religiösem Boden erwarten möchte (S. 167, z. v. S. 103, 161), oder wie sie in einem größeren Umfang noch O. Beyer als Werk der Gemeinschaft fordert (Weltkunst S. 85 ff.), vermag ich durchaus beizutreten. Aber den Begriff Volk so wie ich ihn im Buch des Verfassers finde, muß ich zu den *ideae facticiae* rechnen, um mit Descartes zu reden. An einer Stelle (S. 31) erscheint das Volk als »aufrichtig und ehrlich«, an anderer (S. 161) als ausgestattet mit einer angeborenen Unterscheidungsgabe für das, was einer religiösen Gemeinschaftskunst frommt, an dritter (S. 156) als gläubige Volksseele. Aber dann spaltet sich der Begriff Volk in das frömmere Volk, das nichts nach den gemalten

Bildern fragt, das aber mit Andacht vor einem gar unschönen traurigen Kruzifix kniet (S. 110), in die unteren Kreise, denen die konservative Vorliebe für die Art der Nazarener eingeboren ist, und in die gebildeten Schichten, die viel leichter aufs Neue einzugehen gewillt und befähigt sind (S. 141); es tritt aus dem Begriffsganzen die Masse heraus, für die die Kunst eines Greco nichts sein kann (S. 35), und es bleibt das Volk, das gerne das Große für das Liebenswürdige hingibt (S. 109), das — weiteste Kreise der Gebildeten miteingeschlossen — durchweg der Kunst mehr gegenständliches als künstlerisches Interesse entgegenbringt (S. 237, z. v. S. 101, 126, 127). Was bleibt als Volk für eine große Kunst?

Der andere Punkt, gegen den ich grundsätzliche Bedenken hege, ist die Scheidung von Kulturellem und Religiösem innerhalb des Komplexes »religiöser Akt«. »Es ist für den religiösen Akt«, meint der Verfasser, »für seine Wärme und Inbrunst, für seinen Wert und seine Wirkungen in der menschlichen Seele völlig gleichgültig, auf welchen geschöpflichen Anreger er zurückgeht, ob diese Anregung von einem Kunstwerk hohen oder höchsten Ranges ausging oder von einem vielleicht sehr geringen« (S. 118). Ich glaube doch nicht: gewiß, »die Güte des Aktes als eines übernatürlichen steht in keinerlei Proportion zu einem Anreger aus der natürlichen Ordnung«. Das ist aber abstrakt-metaphysisch gedacht: für das lebendige konkrete Subjekt ist es nicht gleichgültig, ob das Seelische, das für das Übernatürliche bereitgestellt wird, im Anreger dem Sentimentalen oder dem Heroischen nahe steht (in Extremen gesprochen der Deutlichkeit wegen). Wenn der Verfasser das Andachtsbild mit einer Brücke vergleicht, für die es gleichgültig ist, woraus sie besteht, wenn sie nur »hinüberführt« (S. 110), so ist dieser Vergleich gerade im *tertium comparationis* äußerlich. Brücke und Fußgänger stellen nur eine äußere Einheit des Mittels dar, eine persönliche Einheit aber liegt im religiösen Akt mit seinen Komponenten, dem Seelischen und dem Übernatürlichen. Dazu kommt noch: die Kunst bedeutet auch dem Verfasser eine der Urtätigkeiten sinnlich-geistiger Wesen (S. 73). Und die Kultur betrachtet auch der Verfasser als Entfaltung der geistigen Kräfte und Fähigkeiten der Menschheit, die der Schöpfer ihr verliehen hat (S. 121). Und dann doch diese Scheidung von kulturell und religiös (besonders S. 157), nicht als metaphysische Begriffe sondern als Elemente des lebendigen religiösen Aktes? Auf diese Theologumena weiter einzugehen ist hier nicht der Ort.

Die Aufsätze, die einzelnen Künstlern gewidmet sind, vor allem Samberger und Baumhauer, sind für mein Empfinden panegyrisch, besonders wenn man das, allerdings nur gelegentliche, negativ abgekühlte Urteil über Marées daneben hält (S. 111). Auf Einzelnes kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. In der Hauptsache handelt es sich darum, die Qualität zu messen. Das muß wohl noch gesagt werden, es geht nicht an, die ganze Geschichte der Porträtkunst in Rembrandt und — Samberger gipfeln zu lassen (S. 185, 191, 198). In der Kennzeichnung der Porträtkunst der Ägypter (S. 183) ist, wie es scheint, die Zeit von Amenophis IV. ganz überschlagen. Schon das Büchlein von H. Schäfer, Das Bildnis im alten Ägypten (Bibliothek der Kunstgeschichte II) läßt das Urteil, »am ehesten könne man noch bei einigen Pharaonengestalten an Porträtähnlichkeit denken« als den Tatsachen widersprechend erscheinen. Auch der Satz über das Porträt im 19. Jahrhundert, der es nur an Rembrandt mißt (S. 185), sagt zu wenig. Ich denke an die Selbstbildnisse von Delacroix, von Ingres, von Marées, an Bildnisse von Runge, an frühe Bildnisse von Trübner, an Bildnisse von Corinth. Das Prädikat »monumental« müßte strenger gefaßt werden (z. v. Popp, Die figurale Wandmalerei, Anhang). Über das Verhältnis von Kunst und Spiel wäre wohl Cohn, Allgemeine Ästhetik (S. 31 f.) zu hören, so kurz er sich gefaßt hat.

Die Vorzüge des Buches treten in der Besprechung vielleicht weniger hervor als die Punkte, in denen ich mit dem Verfasser nicht einer Meinung bin. Das hat seinen Grund darin, daß diese Vorzüge auf einem Gebiet liegen, das für die Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft nicht in Frage kommt. Darum sei es noch betont: Vorzüge des Buches sind das warme Interesse für die Kunst und die gewiß nicht grundsatzlose Aufgeschlossenheit des Verfassers für neues Leben und neue Werte: eine Aufgeschlossenheit, die in gleicher Weise im Boden orthodoxer Theologie (S. 121 f.) wie einer geweiteten Menschlichkeit (z. v. S. 15, 71, 88, 121) wurzelt.

München. Georg Schwaiger.

Fritz Giese, Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung. Delphin-Verlag, München (o. J.). Mit 88 Abbildungen.

Das Problem, das der vielseitige Verfasser behandelt, gehört dem Gebiet der ästhetischen Kultur an. Es ist die Frage nach dem Zusammenhang und der Art der Wechselwirkung zwischen Leib und Geist, die hier untersucht wird, und nach der Möglichkeit einer Erziehung im Sinne einer Harmonie zwischen diesen beiden Größen. Damit werden Fragen aufgeworfen, die nicht auf einen seinswissenschaftlich zu erfassenden, psychophysiologischen Zusammenhang gehen, sondern auf eine erst heranzubildende, körperlich-seelische Ausdruckseinheit. Es handelt sich also um etwas ganz anderes, als nur um Körperübungen und Kräftigung des Körpers. Zur Erziehung der körperlich-seelischen Ausdruckseinheit, die der Verfasser »Körperseele« nennt, sind in den letzten zwei Dezennien zahlreiche Lehrsysteme entstanden und haben eine Bewegung eingeleitet, die noch immer weiter wächst, weil sie offenbar aufs engste mit allgemeinen Kulturtendenzen unserer Zeit verbunden ist. Die Literatur über das neue Gebiet ist spärlich. Von dithyrambischen Ergüssen in den Zeitschriften der Jugendbewegung und von den Programmschriften der einzelnen Richtungen abgesehen, gibt es eigentlich noch keine wissenschaftliche Untersuchung. Die Schrift des Verfassers, die zwar auch noch viele Wünsche unerfüllt läßt, stellt den ersten Versuch einer wissenschaftlichen Behandlung dar, den man mit Achtung nennen muß.

Die neuen Bestrebungen erfordern eine Untersuchung nach verschiedenen Richtungen. Einmal verlangen sie eine Darstellung der verschiedenen Sonderziele, die sich die Körperkulturbewegung steckt und von deren Erreichung man die Erringung der idealen leiblich-seelischen Einheit erhofft. Dabei wird sich ergeben, daß die verschiedenen Schulen der Gegenwart im allgemeinen darum auseinandergehen, weil sich ihnen das Endziel in verschiedener Inhaltlichkeit darstellt. Aber man kann auch zeigen, daß zuweilen die praktische körperbildnerische Arbeit tatsächlich etwas ganz anderes zu verwirklichen trachtet, als die theoretischen und programmatischen Äußerungen der Schulhäupter erwarten lassen. Hier würde man mit einer wissenschaftlichen Untersuchung und Kritik mancher in ein Mißverständnis mit sich selbst geratenen Schule einen Dienst erweisen. Die wissenschaftliche Behandlung der ganzen Frage würde aber auch zeigen, daß die Sonderziele der verschiedenen Schulen sich nicht notwendig gegenseitig ausschließen, sondern in einer Reihe anordnen lassen, nach der das Niedere erreicht sein muß, wenn man mit Erfolg um die Verwirklichung des Höheren ringen will. Und schließlich hätte die wissenschaftliche Behandlung des Problems der Körperseele und der Erziehungsmethoden zu zeigen, daß das Ideal der leiblich-seelischen Lebens- und Ausdruckseinheit je nach dem allgemeinen Kulturprinzip sehr verschieden sein kann, daß aber auch die Ver-

schiedenheit der Körperkonstitution eine für alle Individuen in gleicher Weise geltende Norm der Körperkultur unmöglich macht.

Den zahlreichen Fragen, die durch die moderne Körperkulturbewegung und den Begriff »Körperseele« gestellt werden, geht der Verfasser in scharf pointierten Ausführungen nach. Er kommt dabei durch Heranziehung von Forschungsresultaten aus anderen Gebieten zu Ergebnissen, denen auch praktischer Wert zukommt. Durch die Verwertung der Konstitutions- und Typenforschung zeigt er die Unmöglichkeit eines für alle Körperformen gleichmäßig auswertbaren Körpererziehungssystems. Dies bedeutet für alle heutigen Gymnastiksysteme die Forderung nach größerer Elastizität ihrer Methodik. Des weiteren ist von großem Wert die Diskussion der Frage, in welchem Verhältnis die Kultur der leiblich-seelischen Lebenseinheit zum Tanz steht. Über die allgemeine Einstellung der heute bestehenden Richtungen und Systeme, über ihren Stil und geistigen Habitus werden treffsichere Bemerkungen gemacht. Die Abbildungen, die vor den Textteil gebunden sind, um sie ohne Beeinflussung durch die Ausführungen des Verfassers wirken zu lassen, sind sehr gut ausgewählt, soweit ich das nach meiner Kenntnis der Arbeit in den einzelnen Schulen sagen kann. In mancher Einzelheit würde man gern der Charakterisierung der Schulen noch einige Züge hinzugefügt sehen, die allerdings nicht durch Abbildungen illustriert werden können. So z. B. die mannigfache Einstellung zum Raum bei Laban oder die okkultistische Bedeutungsträchtigkeit in den Tänzen der Loheländer. Im ganzen aber ist das Buch eine der besten Übersichten über die heutigen Bestrebungen zur Verwirklichung der Körperseele.

Berlin. Christian Herrmann.

Zilsel, Edgar, Die Entstehung des Geniebegriffes. Tübingen 1926, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 346 S.

Diese neue Schrift Edgar Zilsels wünscht von dem Geist »lebendiger Wissenschaft« der modernen Volkshochschule Zeugnis zu geben. Aber es ist mir kaum ersichtlich geworden, worin sie sich von wertvoller rein akademischer Universitätsarbeit scheidet. Auch sie hat sich jedenfalls mit bester Akribie in zahlreiche »gelehrte Einzelfragen« versenkt, und auch sie kämpft sogar mit einem beträchtlichen Ballast von zunächst recht spröden und unbelebten literarischen Stoffmassen. Aber gleichgültig, wo die Geburtsstätte der Arbeit zu suchen ist, es handelt sich hier unter allen Umständen um eine außerordentlich eindringliche, kenntnisreiche und dankenswerte Historikerleistung, die von einer scheinbar ästhetisch-historischen Spezialfrage her mit größtem Geschick zu sehr fesselnden, allgemein geistesgeschichtlichen Resultaten vorzudringen strebt.

In der griechisch-römischen Antike findet Zilsel nur sehr wenige Motive unserer modernen Genieverehrung vorgebildet, und er findet sie niemals zu einer geschlossenen Leitidee verfestigt. In Platos Lehre von der göttlichen Besessenheit der Dichter und Musiker, in dem antiken Heroenkult, in Ciceros Phantasie von einem Heldenhimmel römischer Feldherrn und Staatsmänner, in den zahlreichen griechischen und römischen Sammelbiographien („περὶ ἐνδόξων ἀνδρῶν" und »*de viris illustribus*«), ja selbst in Longins Verehrung der μεγάλη φύσις sieht Zilsel nur scheinbar verwandte Vorläufer moderner Genievorstellungen. Diese Kluft zwischen Antike und Moderne aber erscheint ihm letzthin soziologisch bedingt: das »Publikum« der altgriechischen und römischen Autoren und Künstler war nicht, wie später, eine breite Schicht von erwerbstätigen und wirtschaftlich arbeitsamen Massen, sondern nur eine kleine Schar von Rentnern und von wirtschaftlich souveränen Mäzenen. Deshalb fehle hier das betonte Bedürfnis, das Genie ständig von den Mengen der »Dutzend-

menschen« und »Philister« oder gar von der Unterschicht der Sklaven abzuheben. Auch für die italienische Renaissance wird zunächst noch eine verwandte geistige und soziologische Situation konstatiert. An der Hand eines ausgiebigen Belegmaterials wird es hier erschlossen: auch in der frühkapitalistischen Epoche der italienischen Renaissance ist der Stand der rein geistig Produzierenden nicht abhängig von einer werktätigen breiten Masse, sondern nur von wenigen Mäzenen. Daher erklärt sich noch ein relativ geschlossener Standesstolz der Literaten, Gelehrten und Dichter gegenüber Entdeckern, Erfindern und selbst Künstlern als nur Begabungen niederer, mehr handwerklicher Art. Je mehr geistige Kräfte aber unter den Ingenieuren, Seefahrern und Ärzten usw. erwachsen, umsomehr wird schließlich der Begriff des Genies auch nach dieser Seite erweitert. Und so dringen »Neuheitsideale« und »Jugendgefühle« auch neben den sonst wesentlich antikisierenden »Altersgefühlen« der reinen Literaten zu weiterer Entfaltung. Mit der Ausbreitung der Buchdruckerkunst aber und mit dem zahlenmäßigen Anwachsen der geistig Produzierenden und ihres Publikums wird zugleich auch die Auslese unter den verschiedenartigen Begabungen entsprechend strenger gehandhabt. Die Trennungslinie verläuft nun nicht mehr zwischen dem Stand der Literaten und einer geistig unproduktiven Masse, sondern immer mehr zwischen den führenden schöpferischen Köpfen und den Minderbegabten auch unter den geistig Produktiven. Und weiter wachsen nach Zilsel auch dann erst — vom Ende der Renaissance her — die Vorstellungen vom Duldertum der genialen Individuen, von ihrem Verkanntwerden durch eine urteilsunfähige Menge; erst damit beginnen auch später die Karikaturen und die Bekämpfung des trägen, beschränkten bürgerlichen Philisters, im Gegensatz zu dem Kampf der Antike und der Renaissance gegen den geistfremden und zum Mäzen untauglichen wohlhabenden Schwelger (wie etwa Trimalchio); und ebenso werden nun erst in der metaphysischen Zusammengehörigkeit aller wahrhaft genialen Menschen der Staatsmann und der Philosoph oder der große Entdecker und Erfinder immer weniger im Werte voneinander geschieden; und mit der genialen Leistung wird endlich auch ebenso auf das geniale Individuum geachtet, wie diese letzten Stadien der Entwicklung des Geniebegriffs besonders in späteren geplanten Bänden noch näher analysiert werden sollen.

Ob allerdings nun diese soziologisch fundierten Gesetze der Entwicklung als unumstößlich gesichert angesehen werden können, dies möchte ich ebensowenig fest zu behaupten wagen wie der Verfasser, der hier auch zum Schluß durchaus vorsichtig-umsichtig mit seinem Glauben an eine absolute Gültigkeit seiner Ergebnisse zurückhält. Ja es scheint mir hier eine Korrektur nicht nur möglich zu sein auf Grund noch eingehenderer Analysen der Quellendokumente, wie dies Zilsel selbst bereits als eine der Möglichkeiten andeutet, sondern eine ebenso wichtige Korrektur ist natürlich immer in der Historie denkbar von seiten neuer und reicher und tiefer deutender Hypothesen und Perspektiven in der Auffassung. Gerade hier aber ist vielleicht noch manches zu ergänzen auch durch eine wärmere Auffassung der religiösen und metaphysischen Idealitäten, die in der Vorstellung vom Genialen mitschwingen und mitintendiert sind. Jedoch auch in seiner vorliegenden Form ist dieser erste Band von historischen Analysen dieses kardinal tiefgreifenden Menschheitsthemas unstreitig von wesentlichem Wert. Und auch für die Beweglichkeit und die Geschmeidigkeit der Darstellung gegenüber oft scheinbar viel farbloseren Quellenmaterialien und für den komplexen Reichtum der bereits hier gebotenen Motive wird jeder Forscher nur dankbar sein können.

Berlin. David Baumgardt.

Mystische Dichtung aus sieben Jahrhunderten; gesammelt, übertragen und eingeleitet von Friedrich Schulze-Maizier. Im Inselverlag zu Leipzig, 1925.

Während wir in den letzten zwanzig Jahren von den großen Prosaisten der deutschen Mystik, von Meister Eckhart, Seuse oder Tauler bereits eine ganze Anzahl brauchbarer Auswahleditionen erhielten, ist demgegenüber die ältere mystische Dichtung ganz in den Schatten getreten. Gründe dafür waren das alte Vorurteil, das »bildlose, formentrückte« Erleben des Mystikers spotte ja aller dichterischen Gestalt, und dann vor allem: die wertvollere mystische Dichtung blieb allzu tief verschüttet und versteckt unter einer Unsumme von Mittelgut und Schlechterem, wie es etwa Neander, die fünf Bände von Wackernagels »Deutschem Kirchenlied« oder andere Sammlungen der Art aufgespeichert hatten. Umso dankenswerter ist es darum, daß uns jetzt der Dresdener Literarhistoriker Friedrich Schulze-Maizier eine besonders wertvolle Auswahl dieser mystischen Dichtung aus sieben Jahrhunderten geschaffen und kommentiert hat. Die große, ausgezeichnet eindringliche Einleitung, die der Herausgeber dem Bande mitgab, ist nirgends befangen in einer blinden Mystiksucht, wie sie heute so oft in allen Gassen zu finden ist, sie predigt nicht Mystik in der Art eines im Grunde verlorenen Ausweichens gegenüber jeder realen Entscheidung, in der Art eines billigen Überschwanges gegenüber jeder strengen irdischen Schärfe. Aber gerade damit gelingt es ihr umso schärfer und reiner, überall zu scheiden zwischen der echten Kraft, die Endliches zu Göttlichem aufzureißen vermag, zwischen der echten Tiefe, die einst ihr begrenztes Ich und das ewige Sein wahrhaft in eins zu verschmelzen wußte und zwischen jedem blasseren Rausch einer nur spielenden oder schwächlichen *Unio mystica*. Und auch die drängenden, ernstesten Fragen, wieweit ist mystisches Erleben wesentlich sublimierte Erotik, wieweit ist sie gar innerlich verrenktes Liebesempfinden, all diese schwerste Problematik des mystischen Denkens ist hier nicht verschwiegen worden. Aber gerade so konnte erst das ewige Recht und die leuchtende Kraft vollen mystischen Lebens wirklich ungeschwächt herausgehoben werden. Und Schulze-Maizier führt uns mit sicherem Griff mitten durch die mächtige Zeitspanne vom beginnenden 12. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert hindurch, von Hildegard von Bingen und Mechthild von Magdeburg bis hin zu Herder, Novalis und Goethe, indem er überall in außerordentlich lebendigen und farbigen Formen den inneren und den äußeren kultur- und geistesgeschichtlichen Wandel des einen großen mystischen Grunderlebnisses nachzeichnet und doch auch zugleich die erschütternde Gleichheit der einen großen mystischen Grundsehnsucht ergreifend herauszuschälen versteht. Ja auch das dichterische Erlahmen und das innere Ausgleiten und Ermatten mancher Zeitläufte brauchte so nicht unterdrückt zu werden und konnte doch den innersten Schwung dieser großen Gesamtlinie der Entwicklung mystischer Dichtung nicht brechen.

Jedenfalls ein höchst feinsinniges und kenntnisreiches Buch, das uns eine breite Fülle unbeachteten Kulturgutes in bester Form wieder zugänglich und unmittelbar lebendig zu machen weiß. Wer über das Wesen deutscher Mystik sprechen und denken will, darf von jetzt an auch an diesem Bande mystischer Dichtung nicht mehr vorübergehen.

Berlin. David Baumgardt.

Friedrich Kainz, **Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip**. Eine literaturpsychologische Untersuchung. (Beihefte zur Zeitschr. f. angew. Psych. J. A. Barth, 1924.)

Der Verfasser greift in psychologisch gut fundierter Untersuchung ein zentrales Problem der Ästhetik auf und führt es speziell für die Literaturwissenschaft durch.

Er versteht dabei unter Steigerung »jede während eines geistigen Produktionsvorgangs sich vollziehende Umänderung, die bewußt oder unbewußt teleologisch orientiert, eine Erhöhung, eine Intensivierung der erstrebten Wirkung zum Ziele hat«. Er faßt also den Begriff Steigerung sehr weit, indem er dazu rechnet: jede Verstärkung, Vergrößerung, Vervielfachung, Häufung, jede Kombination und Verschmelzung von Einzelzügen, die ein wirksameres Ganze ergibt, jede Art von Konzentration und Zentralisation. Diese Steigerung kommt bereits im außerkünstlerischen Leben vor, erhält jedoch in Kunst und Ästhetik eine besondere Bedeutung. Der Verfasser gibt zunächst in einem allgemeinen, psychologischen Teil eine Analyse und Deutung der Steigerungsphänomene im Seelenleben und führt dann seine Ergebnisse in literatur- und kunstwissenschaftlicher Spezialuntersuchung durch. Im einzelnen unterscheidet er: inhaltliche und formale Steigerung, untersucht die Ansatzpunkte und Verfahrungsweisen der Steigerung, gibt eine Einteilung nach dem Zeitpunkt des Auftretens der Steigerungsvorgänge und untersucht die Objekte der Steigerung. Letztlich wird die Steigerung als Entwicklungsprinzip begriffen. Die trefflich orientierte Arbeit ist ein wertvoller Schritt in der neuen Bewegung, die Literaturwissenschaft über die philologische Methode hinauszuführen und an Stelle eines registrierenden und historisch rangierenden Positivismus eine tiefere psychologisch-ästhetische Erfassung der Kunstwerke zu setzen. Vielleicht hätte die Untersuchung noch weitere Perspektiven gewonnen, hätte der Verfasser sein Prinzip der Steigerung mit dem vielfach daneben wirksamen, konträren Prinzip der Ausgleichung oder Harmonisierung kontrastiert, das in den meisten Kunstwerken eine allzu einseitige Steigerung ausbalanciert und für jede Formgestaltung ebenfalls wesentlich ist. Doch ist auch eine solche monographische Darstellung, wie sie der Verfasser hier anstrebte, als solche fruchtbar genug, um seine Arbeit als wertvollen Beitrag zur Literaturpsychologie schätzen zu lassen.

Berlin-Halensee. Richard Müller-Freienfels.

Robert Hartl, Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. (Deutsche Kultur. Wissenschaftliche Arbeiten von der Universität Wien. Wien, Österreichischer Schulbücherverlag, 1924.)

Mit dem Durchdringen der psychologisch-ästhetischen Methode in der neuesten Literaturwissenschaft wird das Problem der spezifischen Unterschiede der einzelnen Dichtungsgattungen ein lebhaft diskutierter Gegenstand. Die vorliegende Arbeit ist ein gehaltvoller Beitrag zur Lösung des Problems. Zwar läßt sich darüber streiten, ob es gerechtfertigt war, die Lyrik auszuschalten, aber auch die hier allein herangezogene Konfrontierung von Dramatik und Epik bietet interessante Probleme genug. Zunächst wird die dramatische Handlung als ein von mächtiger Zielstrebigkeit getragenes Geschehen erklärt, das der Dramatiker durch Hervorhebung und Verstärkung der ihr entgegentretenden Hemmungen zu einer Kampf- oder Stauungshandlung von höchster Intensität zu gestalten weiß. Die dramatische Wirkung wird auf motorische Erregung zurückgeführt und von hier aus die spezifisch dramatische Form gedeutet. — Im Gegensatz zum Dramatischen wird die epische Wirkung auf »Imagination« zurückgeführt, was durch mannigfache Zeugnisse über Schaffen und Erleben epischer Dichter erhärtet wird. — Das epische Prinzip ist das der Erhaltung der Ruhe, das in dem begebenheitlichen Geschehen, den inhaltlichen Elementen des Epischen und dem willensschwachen Helden wirksam wird und die epische Form bedingt. Dies Prinzip der epischen Ruhe wird aus dem epischen Schauerlebnis abgeleitet. — Das Buch Hartls bringt auf jeden Fall eine Reihe interessanter Gesichtspunkte, selbst wenn man der Meinung ist, daß eine solche extreme Kontrastie-

rung der beiden Dichtungsgattungen die wirklichen Verhältnisse überspitzt zugunsten einer sauberen logischen Begriffsbildung. Solche Untersuchungen, die auf eine möglichst »reine« Herausarbeitung spezifischer Unterschiede hinauslaufen, geraten leicht in Gefahr des Konstruktiven und übersehen die neben den Unterschieden bestehenden Gemeinsamkeiten, die in einer in allen Dichtungsgattungen wirksamen allgemein dichterischen Einstellung liegen und die sich in der Praxis so auswirken, daß in aller Dramatik auch Schauerlebnisse, in aller Epik auch »Handlungs«motive vorkommen, die eine abstrakte Theorie vielleicht als stilfremd kennzeichnen kann, die jedoch in der lebendigen Wirklichkeit nicht fehlen dürfen. Dieser Einwand kann aber der Schätzung der geistvollen Arbeit Hartls nur wenig Eintrag tun.

Berlin-Halensee.

Richard Müller-Freienfels.

Die Ernte. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstage. Herausgeg. von Fritz Strich und Hans Heinrich Borcherdt. Halle, Niemeyer, 1926. V, 413 S.

Wie Ehrismann, Kluge, Koch, Sauer, Sievers, Walzel ist auch Franz Muncker im Verlauf des letzten Jahres durch eine Festschrift gefeiert worden. Sie feiert seinen 70. Geburtstag und stellt sich ebenbürtig neben jene, die ihm zum 60. Geburtstag überreicht wurde, und deren Mitarbeiter nach einem Jahrzehnt im neuen Bande zum Teil wiederkehren. Aufgabe des Berichterstatters kann es naturgemäß nur sein, den Inhalt der Beiträge kurz zu kennzeichnen. Daduıch soll jedoch in keiner Weise ihre Lesung ersetzt werden, weswegen auf Darlegung der genaueren Gedankengänge durchweg verzichtet wurde.

Fritz Strich eröffnet die vorliegende Festschrift mit einem Aufsatz »Natur und Geist der deutschen Dichtung«. Nach der Hervorkehrung übernationaler, gesamteuropäischer Stilbildungen arbeitet er, dem Einzelwesen nationaler Dichtung sein Recht gebend, die Eigenart der deutschen Dichtung im Verhältnis zu anderer, besonders zur Antike, zur griechischen Klassik, heraus. Ihre »Natur« sieht er im völligen Anderssein, völliger Fremdheit gegenüber der Antike, ihren »Geist« in der Sehnsucht, im Streben nach ihr. Im deutschen Menschen findet er eine tragische Spannung zwischen der deutschen Natur und dem deutschen Geist, während andere Nationen einheitlicher — man darf wohl auch sagen: einseitiger — und darum glücklicher sind. — Es folgt ein Aufsatz Roman Woerners über »Goethes Weltanschauung im Faust«. Woerners Antrittsrede in Freiburg 1901 galt schon »Fausts Ende«[1]), und so liest man mit Freude, wie ein Kenner, dem man die tiefe Liebe zu seinem Stoffe anmerkt, von neuem über den »Faust« spricht. Nicht Einzelfragen sind diese Seiten gewidmet, Woerner hebt nur hie und da an bezeichnenden Stellen des Gesamtwerks weltanschauliche Züge hervor. — Ebenfalls Goethes »Faust« gilt der nächste Beitrag: Wilhelm Hertz, »Fausts Himmelfahrt«. Der Verfasser verbreitet sich eingehend und scharfsinnig über Goethes Beschäftigung mit Naturphilosophie — Aristoteles' Entelechie, Leibnizens Monade — mit Bezug auf ein Fortwesen nach dem leiblichen Tode und in Verbindung damit über die Entstehungsgeschichte der Himmelfahrtsszenen im »Faust. Zweiter Teil«. Hier weist er überzeugend eine gewandelte Tendenz nach, so daß die jetzige Fassung in ihrer gewaltigen metaphysischen Größe von Goethe erst im Spätherbst 1830 derartig konzipiert worden sei. — Weiter handelt Eduard Berend über »Der Typus des Humoristen«. Als bekanntestem Jean-Paul-Forscher liegt es ihm nahe, dem Humor in allen seinen Gestal-

[1]) Freiburg i. Br., Troemer, 1902, 2. Aufl., 1904.

tungen nachzugehen. Hier sammelt er aus bekannten Beispielen der Weltliteratur Züge, mit denen gemeinhin der Humorist gekennzeichnet wird. Den Ertrag freilich hätte man meines Erachtens wohl reichhaltiger erwarten können. — Eine sehr gewichtige Darstellung dagegen widmet Julius Petersen dem »Goldenen Zeitalter bei den deutschen Romantikern«. Petersen hat erst vor kurzem eine umfangreiche Studie »Wesensbestimmung der deutschen Romantik« veröffentlicht[1]); hier hebt er nur ein Moment heraus, verfolgt dieses aber mit bewunderungswürdiger Weite und Eindringlichkeit. — »Die dichterische Autobiographie seit Goethes ,Dichtung und Wahrheit'« beleuchtet Martin Sommerfeld in einer kurzen Übersicht, indem er den verschiedenen Möglichkeiten autobiographischen Schaffens nachgeht, vor allem der Doppelheit Selbstschau und Selbstdarstellung und der Dreiheit Tagebuch, Memoiren, eigentliche Autobiographie. Den hervorragenden Autobiographien seit Goethe wird hier unter jenen Gesichtspunkten feinsinnige Kennzeichnung gefunden. — Rudolf Unger schildert in eindringlicher Weise »Conrad Ferdinand Meyer als Dichter historischer Tragik«. — Wenn man sich in vorliegendem Buche irgendwo zu grundsätzlichem Widerspruch aufgefordert findet, so geschieht das gegenüber Christian Janentzkys Studie »Shakespeares Weltbild, das Tragische und Hamlet«. Wenn der Verfasser in Shakespeares Welt mit betonter Ausschließlichkeit nur »Züge des Blinden, Willkürlichen, Chaotischen, von wo aus man sie ansieht« findet, »nirgends der Ausblick offen auf eine Ordnung, Einheit, Weltgesetzlichkeit«, wenn er von Souveränität des Affektiven und Vitalen, ... faktische(r) Normlosigkeit des eigentlich Lebendigen«, »Relativierung und Vernichtung des Menschlichen durch die irrationale Dynamik des Lebens«, »Tragik dieser notwendigen Blindheit des normlos Großen« spricht und in Hamlet unter dieser Blickrichtung die »Tragik der versagten Tragik« sieht —, so wird man ihm nur sehr bedingt stellenweise zustimmen können, in seiner Deutung manche Verzeichnung von Shakespeares Wesen erblicken müssen. — Neben Petersens Beitrag erscheint mir von größter Bedeutung der Viktor Klemperers »Jeanne d'Arc als dichterische Gestalt«. Mit weitem Blick und prächtiger Beherrschung aller Mittel, die solche stilvergleichende Untersuchung ertragreich und zugleich in höchstem Sinne anregend machen, werden die Jeanne-d'Arc-Darstellungen von Chapelain, Voltaire, Schiller, Michelet, Péguy, Anatole France und Shaw, mitunter sehr eingehend, gekennzeichnet. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die (zuerst von Schiller erreichte) Vermenschlichung Johannas und deren Verhältnis zum (gleichwohl bleibenden) übernatürlichen Wesen. Wichtige Unterschiede zeitlicher, nationaler, persönlicher Stile kommen zur Sprache. — Artur Kutscher, auf dem Gebiet der Theatergeschichte bereits durch zwei größere Untersuchungen bekannt[2]), kennzeichnet gedrängt aber lehrreich »Das Naturtheater. Seine Geschichte und sein(en) Stil«. — Umfassender handelt Hans Heinrich Borcherdt über »Der Renaissancestil des Theaters«. Er will an diesem Einzelthema zeigen, wie Theatergeschichte nicht als Teil der Kultur-, Kunst- oder Literaturgeschichte und Philologie, die ihrerseits natürlich Voraussetzungen für sie beibringen, sondern wegen der unvergleichlichen Eigenart ihres Gegenstandes als selbständiger Zweig der Kunstwissenschaften behandelt werden müsse. Raumgestaltung, Bühnenbild, Schauspielkunst sind für sie die entscheidenden Faktoren. Es wird weiter gezeigt, »wie den Stilproblemen der Kunstgeschichte parallele Erscheinungen in der Theater-

[1]) Leipzig, Quelle & Meyer, 1926.

[2]) »Ausdruckskunst der Bühne«. Leipzig, Eckardt, 1910; 4. Tausend. Leipzig u. Berlin, Oldenburg, 1918. »Das Salzburger Barocktheater«. Wien, Rikola-Verlag, 1924; 3. Tausend. 1926.

geschichte zur Seite treten«. — Der Band wird abgeschlossen durch Josef Nadlers Betrachtung »Ostfranken 1814—1848«. Man mag im übrigen landschaftsmäßiger Literaturbetrachtung weiten Raum gönnen, die hier gegebene Zusammenstellung vermag ihr kaum Freunde zu werben. Sie wirkt zu sehr als zufälliges, innerlich-sachlich nicht gefordertes Mosaik, das auch durch zuweilen einleuchtende Züge tieferer Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit der hier genannten Persönlichkeiten nicht zum organisch lebendigen Bild wird.

Festschriften leiden fast stets am Mangel eines einheitlichen Gedankens. Jeder Mitarbeiter stiftet einen beliebigen Aufsatz, und die Herausgeber sind schon sehr froh, wenn sich vielleicht noch gar gewisse Fäden zwischen dem einen und anderen spinnen. Auch die hier dargebotenen Aufsätze stehen fast ganz unverbunden nebeneinander, doch haben sie Eigengewicht genug, trotzdem ein erfreuliches Ganzes zu bilden.

Statt des an dieser Stelle im Manuskript dieser Anzeige ausgesprochenen Wunsches, daß die beiden Muncker-Festschriften sich 1936 zum Dreiklang erweitern möchten, muß jetzt der Trauer über den Tod des Gefeierten Ausdruck gegeben werden.

Greifswald. Kurt Gassen.

Hermann Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. 7. Auflage, mit einer kritischen Würdigung und einem bibliographischen Anhang herausgegeben von Ewald A. Boucke. Braunschweig, Vieweg & Sohn, 1925/26. Drei Bücher in vier Bänden.

Die Geschichte der Literatur des 18. Jahrhunderts, die Hermann Hettner geschrieben hat, ist ein Beispiel dafür, daß der Ruhm einer historischen Darstellung nicht unbedingt auf der Genialität oder Gründlichkeit beruhen muß, mit denen der Geschichtschreiber seinen Stoff durchdrungen hat. Um eine hohe Staffel des Erfolgs zu erreichen, genügt es, wenn die Vorurteile des Historikers mit denen seiner Epoche auf eine glückliche Weise zusammentreffen. Sein Werk wird von den Zeitgenossen mit Begeisterung aufgenommen, und führt manchmal sogar noch ein Scheinleben weiter, wenn die Epoche, für die es geschrieben ist, nur noch in den Archiven der Bildung ein träumerisches Dasein fristet.

Wenn ein künftiger Historiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einmal die Ideologie des aufgeklärten Bürgertums wird darstellen wollen, so braucht er nur einen Auszug aus Hettners Literaturgeschichte zu geben — falls er es nicht vorzieht, den kürzeren Weg über D. F. Straußens »Alten und Neuen Glauben« einzuschlagen. Was den Verlag bewegen konnte, ein in jeder Beziehung veraltetes Werk von vier Bänden in einer zur Sparsamkeit aufrufenden Zeit neu zu drucken, kann nur jene Zähigkeit sein, mit der unsere Öffentlichkeit an der überlieferten Legende des 18. Jahrhunderts und der klassischen Zeit von Weimar festhält. Die neue Auffassung des 18. Jahrhunderts, zu der wir gelangt sind, hat noch kein zusammenfassendes, repräsentatives Werk aufzuweisen. Darin dürfte aber schwerlich eine Entschuldigung dafür zu suchen sein, daß man zu Hettner greift. Es liest sich nichts leichter und angenehmer als diese leichte und angenehme Geschichte des 18. Jahrhunderts. Warum sich aber den Geschmack an einem reichen und bewegten Jahrhundert europäischen Geistes durch eine allzu vereinfachende Darstellung verderben lassen, bloß um die Ideen des deutschen Bürgertums um 1870 kennen zu lernen? Die einst so sehr bewunderte Lebendigkeit des Erzählertones genügt schließlich nicht, das Bewußtsein davon schwinden zu lassen, daß wir unter Geschichte und Geschichtschreibung heute etwas anderes, schwierigeres verstehen, als Hettner

darunter verstand. Wir haben heute ästhetische und geistesgeschichtliche Kategorien, von deren Existenz Hettner noch keine Ahnung hatte.

Aber es ist nicht dies allein, was uns heute von dem einst so berühmten Werke trennt. Auch von Haym trennt uns eine Welt, und doch stehen die historischen Werke Hayms ganz anders vor uns da als diese Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Haym war ein Mann und ein großer Gelehrter. In seinen Schilderungen ist Mark, Kraft und Entscheidung. Er erzählt nicht nur, sondern er stellt dar. Dagegen ist Hettner immer der liebenswürdige Plauderer, der Merkwürdigkeiten über Merkwürdigkeiten zu berichten weiß, gebildet, belesen, aber viel zu glücklich und harmonisch, um irgendwo in die Tiefe zu stoßen.

Den Gesichtspunkt, unter dem Hettner die Literatur des 18. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland dargestellt hat, entnahm er seiner eigenen Zeit. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war die von der Romantik verdrängte Aufklärung schon wieder modern. Hettners Darstellung des 18. Jahrhunderts ist ebenso wie Hayms Werk über die romantische Schule aus der Reaktion auf die romantische Bewegung hervorgegangen. Nur steht Haym dem neu proklamierten Realismus (ähnlich wie Fr. Th. Vischer) viel näher als Hettner. Dem Hegelianismus haben sie alle drei abgesagt, Hettner in einer eigenen Schrift gegen die spekulative Ästhetik. Trotzdem ist gerade Hettner von der Vorstellung einer Synthese, die im Dreischritt zu erreichen sei, nicht losgekommen. Vischer und Haym haben mit der Dialektik wirklich Schluß gemacht. Bei Hettner erscheint das Zeitalter der Klassik als die Synthese der Aufklärung und des Sturms und Drangs: »Die Einseitigkeit des Zeitalters der Aufklärung und die Einseitigkeit der Sturm- und Drangperiode sind in einer höheren gemeinsamen Einheit versöhnt.«

Seiner geistigen Herkunft entsprechend ist in Hettners Werk die Darstellung des Aufklärungszeitalters und die Darstellung des Weimarer Humanismus noch am besten gelungen — nur darf man eben nicht vergessen, daß es im 18. Jahrhundert noch etwas anderes als »Aufklärung« gibt, und daß Goethe und Schiller noch etwas anderes sind als die Überlieferung von Weimar erzählt. Von den Abschnitten, die dem Sturm und Drang und einzelnen Romantikern gewidmet sind, kann man nur noch Notiz nehmen, wenn man nach geistesgeschichtlichen Sensationen begierig ist. Als Probe nur das Urteil über Hamann: »Es ist schwer, sich durch die Schriften Hamanns hindurchzuwinden. Wie er im Leben durch das hochmütige Bewußtsein seiner frommen Gläubigkeit sich von den einfachsten menschlichen Pflichten entbunden meinte, oft der nichtswürdigsten Verlumptheit anheimfiel und immer nur der Sophist seiner ungezügelten Leidenschaftlichkeit blieb, so hat er es auch niemals vermocht, sein Denken zu einheitlicher und folgerichtiger Klarheit herauszubilden.« Pädagogisch ist es wohl lehrreich, solche Urteile einer bürgerlichen Selbstzufriedenheit heute wieder zu lesen. Warum man sie aber noch einmal druckt? Selbst das Goethe-Kapitel wird von dem Herausgeber »ziemlich altmodisch und vielleicht sogar primitiv« genannt.

Es sind nicht Einzelheiten, die heute ungenügend erscheinen, es ist die Oberflächlichkeit des geschichtlichen Blicks, die Hettners Werk nicht einmal als ein Werk über die Aufklärung befriedigend erscheinen läßt. Man kann die Aufklärung unmöglich richtig darstellen, wenn man sie, wie Hettner tut, als eine eigenartige Fortsetzung der Reformation nimmt. Die Vermischung von Reformation und Aufklärung, die auch heute noch im Schwange ist, ist durch Hettner vor allem populär geworden. Bei einem fundamentalen Irrtum über das Ganze ist aber auch keine Richtigkeit im einzelnen möglich.

Der Herausgeber hat durch Hinzufügung einer großen Anzahl von Literaturnachweisen das Werk wieder brauchbar zu machen gesucht. Es ist leider festzustellen,

daß ein auf längst historisch gewordenen Voraussetzungen beruhendes Werk durch solche Nachweise nicht brauchbarer werden kann als es ist. Man hat eigentlich nur die Wahl, entweder Hettner zu lesen, oder die Bücher, die in den Anmerkungen genannt sind. Nicht zu billigen ist, daß der Herausgeber auch Einzelheiten retouchiert hat. — Am Schlusse des ersten Bandes gibt der Herausgeber in einer Abhandlung von 60 Seiten (»Aufklärung, Klassik und Romantik«) eine kritische Würdigung von Hettners Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hier wird die zeitgeschichtliche Bedingtheit des Werkes gut umrissen und seine Entstehungsgeschichte skizziert. Insbesondere wird auf den Zusammenhang eingegangen, in dem das Werk mit den ästhetischen Anschauungen Hettners steht. Boucke weist nach, daß die durchsichtige Gruppierung des Stoffes hauptsächlich auf der systematischen Durchführung zweier Antithesen beruht: einerseits des Gegensatzes zwischen gelehrter oder höfischer Dichtung und realistisch-volkstümlicher Kunst, anderseits des Zwiespalts zwischen einem hochgespannten Idealismus des Herzens und einer unzureichenden Wirklichkeit. — Es genügt im Grunde, dieses Schema anzugeben. Daß mit seiner Hilfe keine Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts geschrieben werden kann, ist leicht einzusehen.

Dresden. Alfred Baeumler.

Herbert Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System. Halle, Niemeyer, 1926. 304 S. Mk. 10, geb. 12.

Wer sich von vorliegendem Buche für literaturgeschichtliche Arbeit unmittelbar fördernde Grund- und Leitsätze verspricht, wird es kaum anders als enttäuscht aus der Hand legen. Zwar verheißt der Verfasser anfangs eine Behandlung von theoretischen Grundfragen desjenigen Segments, das der kleinere Umkreis der Literaturgeschichte mit dem größeren der Geisteswissenschaft gemein hat. In Wahrheit aber handelt er von ganz allgemeinen Forschungskategorien der »Geisteswissenschaft« überhaupt, der er mit stürmischer Begeisterung dienen will. Von literaturgeschichtlichen Fragen ist nur sehr beiläufig die Rede und meines Erachtens in einer Weise, die, weil in allzu vielseitiger Allgemeinheit gehalten, dem Leser faßbaren Ertrag schuldig bleibt.

Cysarz' Buch ist ganz zweifellos ein in allgemeinem Bildungssinn belangvolles Werk. Ebenso bezeichnend erscheint es mir als Markstein eines geisteswissenschaftlichen Forschungswillens, wie er etwa durch Namen wie Dilthey, Bergson, Simmel, Keyserling, L. Ziegler, Gundolf, Kluckhohn, Rothacker und andere mehr gekennzeichnet wird. In dieser Richtung behandelt Cysarz allgemein geisteswissenschaftliche Grundbegriffe wie Zeit und Raum, Individualität, Gestalt, Entwicklung, Kultur, Freiheit und Sittlichkeit. Schon angesichts dieser Begriffe muß man zweifeln an deren notwendigem, bündigem Zusammenhang mit literaturgeschichtlicher Arbeit. Dieser Zweifel verstärkt sich, je weiter man des Verfassers überredend-dialektischen, aufgeregten, superlativischen, ganz ungewöhnlich weit in andere Gebiete ausgreifenden, ja zuweilen fast an Gedankenflucht gemahnenden Ausführungen folgt. Vergleicht man mit Ton und Charakter dieser Ausführungen des Verfassers Absicht, wie er selbst sie ausspricht, »das Gesamtfeld der geisteswissenschaftlichen Literaturgeschichte systematisch zu bestellen«, »Sicherung des bislang Ungesicherten« in deren Grundprinzipien, und zwar in einem »nach Einfachheit und Kürze« strebendem Vortrage, so muß man sich wundern über soviel Selbsttäuschung. Denn was sich den ungehemmt dahinfahrenden Gedankenfluchten des Verfassers, die von einer äußerst vielseitigen Belesenheit zeugen, beiläufig und gar nicht systematisch an Ertrag für literaturwissenschaftliche Methodik entnehmen läßt, ist, gemessen an der aufge-

wandten Gesamtarbeit des Buches, nicht eben viel. Wird etwa im Anschluß an Bergson der Begriff der gelebten Zeit, der Dauer behandelt, oder ähnlich Simmel die These verfochten, daß aus dem unendlich Bewegten des Lebens allerorten endlich Begrenztes sich heraushebe (»Selbsttranszendenz des Lebens«), das gerade Gegenstand der Geisteswissenschaft sei, daß in solcher Hinsicht alle geisteswissenschaftliche Forschung Formung sei und anderes mehr, so lassen sich dergleichen oft feine und treffende Gedanken für literaturgeschichtliche Arbeit doch kaum weiter auswerten als zu der Erkenntnis und dem Willen, auch in ihr durch die Deckschicht der Zahlen, Daten und äußeren Tatsachen durchzustoßen zu wesenhafteren Ergebnissen von Lebensantrieb und Lebenssinn.

Diese Notwendigkeit neuzeitlicher Literaturwissenschaft ließ sich jedoch meines Erachtens einleuchtend machen auch ohne solchen Aufwand an teilweise doch etwas weit herbemüht erscheinenden Erörterungen, wie sie denn, dünkt mich, einleuchtend war auch ohne die heute geübte emphatische Verkündung der geisteswissenschaftlichen Literaturgeschichte, der auch Cysarz huldigt. Cysarz nennt einmal die »neue« Literaturwissenschaft gegenüber der sonst gepflegten ein Tanzen gegenüber dem Gehen. Liegt einerseits in solchem Bild trotz der wiederholt versicherten Anerkennung der »alten« Literaturgeschichte zweifellos ein Stück Verachtung ihrer, so lassen sich ihm anderseits noch Folgerungen entnehmen, die der Verfasser schwerlich beabsichtigt hat. Ist nämlich Gehen eine zweckhafte Leistung, so ist Tanzen ein zweckfreies Spiel. Auf geisteswissenschaftliche Arbeit, die doch auch stets Erkenntnisarbeit sein will, angewendet, scheint mir das zu besagen, die auf Tatsachenfeststellung gründende Erkenntnisarbeit sei nur minder wertvolle Vorbereitung und Zurüstung für zweckfreies Deuten an und Ausdeuten von geisteswissenschaftlichen Tatsachen, ja letztlich zur Mitteilung von Wesensdeutungen, Wesenseindrücken des einzelnen Forschers. Man sieht, nur eine sehr schmale Grenze liegt dann zwischen Wissenschaft (= Tatsachenerkenntnis) und Dichtung (= Tatsachendeutung). Mit Recht zwar unterscheidet Cysarz Sinn-Findung von Sinn-Gebung — erstere ermittelt einen in Tatsachen vorfindbar bestehenden »Sinn«, letztere erfindet an den Tatsachen nicht erweisbare, wenn auch mögliche »Sinn«-Beziehungen —; bleibt die geisteswissenschaftliche Literaturgeschichte aber Sinn-Findung, so bleibt sie stets auch dem gern verachteten Stoff des Nur-Tatsächlichen verhaftet, wird sie dagegen Sinn-Gebung, so hört sie auf, Wissenschaft zu sein. Und glaubt Cysarz wohl, daß seine eigenen oder etwa Gundolfs oder Simmels oder überhaupt eines einzelnen persönliche Eindrücke von Dichtern und Dichtung, wenn nicht unbedingt und lückenlos auf Tatsachen fußend, belangvoll genug seien, um als »Wissenschaft« geschätzt zu werden?

Solche Zweifel müssen dem besonnenen Leser von Cysarz' wissenschaftsmethodischen Erörterungen meines Erachtens notwendig kommen. Ich will mit dem Verfasser über Einzelheiten seiner Grundlegungen garnicht rechten — das ist angesichts des ungewöhnlich vielseitigen, allerdings wohl nicht durchweg systematisch erforderlichen Inhalts, wollte man gründlich sein, einfach unmöglich —; verhängnisvoll erscheint mir jedoch an diesem Buch wie an manchem gleichgerichteten das, fast möchte ich sagen, krankhafte Bestreben der Gegenwart, wie auf anderen Gebieten so auch auf dem der Literaturwissenschaft um alles originell, eigenartig und von großem Format sein zu wollen und verächtlich auf unscheinbarere Forschungsarbeit zu blicken, die unter Verzicht auf Zur-Schau-Stellung der wohlgehegten eigenen Persönlichkeit zu der Überzeugung steht, daß Wissenschaft nur als Feststellung von Tatsachen und auf keine andere Weise möglich sei.

Greifswald. Kurt Gassen.

Emil Ermatinger, Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Amalthea-Verlag, Zürich-Leipzig-Wien 1928, 403 S.

Diese Sammlung von Aufsätzen und Reden aus den Jahren 1919—27, erweitert um den Aufsatz über Leuthold aus dem Jahr 1906, wiederholt und ergänzt und faßt zusammen, was der Autor in seinen Büchern aus dieser Zeitspanne geleistet hat und beansprucht im ganzen, als ein Zeugnis dafür zu gelten, daß mit dieser wissenschaftlichen Produktion »der Weg zu einer geistigeren Art der Betrachtung dichterischer Werke und literarischer Probleme« gewiesen ist. Der Anregungs- und Bildungswert all dieser Stücke für unsere Erkenntnisse zur Methodologie der Literaturwissenschaft, zur Poetik, zur Geistes- und Stilgeschichte, zur Literaturgeschichte der Barockzeit und der Schweizer Dichtung des 19. Jahrhunderts steht ganz außer Frage. Dabei sind jedoch die Äußerungen umso wertvoller und brauchbarer, je konkreter und beschränkter die Aufgabe gefaßt ist, während mit der zunehmenden Weite und Tiefe des Problems dem Autor bis in seinen eigenen Sprachstil hinein die Klarheit getrübt wird und die Schärfe der Entscheidungen wie der Formulierungen verschwimmt. — Allen seinen Entwicklungen und Wertungen liegt an sich Bestreitbares, das hier nur aufgewiesen und nicht bestritten werden soll, dogmatisch zugrunde, in ihnen tritt überall als für den Autor notwendige Grundlage und für ihn unwiderlegliche Voraussetzung hervor: in der Hauptsache das Bekenntnis zur klassisch-romantischen Weltanschauung des »kosmischen Idealismus« als zu dem einzig möglichen, sozusagen allein vornehmen Weltbild des geistig höheren Menschen. Welch eine willkürliche Setzung heute in der schwersten Krise des Kulturidealismus, der da bestürmt wird von der Feindschaft der neuen Religiosität und Theologie und herabgesetzt wird auf der anderen Seite von der Mißachtung und Unkenntnis des sogenannten »heutigen« Menschen vom amerikanisierten Typus. Jedenfalls, das ästhetische Werturteil und die literargeschichtliche Methodologie dieses Autors sind gleicherweise gegründet auf das Bekenntnis zum klassisch-idealistischen Weltbild. Die bald ausgesprochene und bald nur angewandte Ästhetik seiner Abhandlungen ferner (gewiß mit der weltanschaulich klassizistischen Haltung notwendig verbunden) ist für uns heute ebenso sehr eine fragwürdig gewordene Voraussetzung, die im ästhetisch-philosophischen Zusammenhang gründlich in Frage gestellt werden müßte. Für die Poetik des Autors steht der geistige Gehalt im Zentrum des Dichtwerks, die Deutung hat ihm den Vorrang vor der Gestaltung. Was in seinem Buch »Das dichterische Kunstwerk« ausführlicher entwickelt ist, kommt hier in Andeutungen und Behauptungen heraus: die »Idee« als erlebter, nicht etwa nur gedachter Sinn organisiert den dichterischen »Stoff«, und nach der Bedeutung und Wahrheit solcher Idee wird der Wert des Kunstwerks entscheidend gemessen. Daher ist des Verfassers Neigung und Interesse ausschließlich auf die Problemdichtung gerichtet und kann den Auf- und Niedergang der Dichtungsgeschichte geradezu nach dem Umfang und der Bedeutung der jeweils dargestellten Problematik bestimmen. Eine weitere und in diesen Aufsätzen dogmatisch auftretende, einschränkende Definition erfährt die »Idee« (oder das »Problem«) durch die Behauptung, daß sie nur im Konflikt von Sein und Sollen, von Wirklichkeit und Ideal vorhanden sei und in keinem Konflikt innerhalb der Wirklichkeit selbst. Von diesem Mittel- und Schwerpunkt geht des Verfassers Interesse grundsätzlich und in mehrfacher Anwendung auch auf das Studium des Stiles, der äußeren Form im weitesten Sinn. Es ist ihm selbstverständlich, daß die Einheit der Idee bis in alle Einzelheiten der Gestaltung ausgedrückt werden muß; nur geht diese Behauptung gewiß viel zu weit, daß sie individualisiert werden muß, daß »Geist« in der Dichtung notwendig »Seele« werden soll oder »zum lebenden und wirkenden Gemüt eines menschlichen Wesens vereinzelt« werden muß. Wie

da zahlreiche Klopstocksche Oden oder Hölderlinsche Hymnen einbegriffen werden könnten, ist unerfindlich. — Mit all diesen dargelegten Voraussetzungen hat der Verfasser eine Anzahl von für ihn selbst unwiderleglichen Normen im Besitz, mit denen er die Dichtung des psychologischen Realismus herabwerten, die des Naturalismus von Grund aus ablehnen kann und ästhetisch wie allgemein geistig in die Abwehr tritt gegen jedes materialistische Weltbild, gegen jede positivistisch-psychologistische Haltung. — Man kann zweifeln, ob eine so heftige Abwehr des 19. Jahrhunderts heute noch notwendig ist; denn wirklich, es steht nicht, wie behauptet, die Entscheidung zwischen Materialismus und Idealismus in unserer Literaturgeschichte und ihrer Methode heute noch in Frage.

Alle diese Voraussetzungen einmal hingenommen, findet man in diesen Aufsätzen viel und vielerlei Brauchbares: Das Wichtigste, jene kleine Stilgeschichte der neueren deutschen Dichtung, in der zum ersten Male versucht wird zu zeigen, wie die Verwandlung des Weltbildes vom Barock bis zum Naturalismus den entsprechenden Stilwandel erzeugt, wobei freilich der Eindruck zurückbleibt, als wären all diese Bestimmungen des Stiles aus allzu spärlicher Induktion gewonnen; eine Überschau auf die im Barock anwachsende und gegen Ende des 19. Jahrhunderts abnehmende Problematik der deutschen Epik, eine Darstellung, die von der erwähnten dogmatischen Einschränkung von Idee oder Problem oder Weltanschauung auf alle idealistisch begründeten im Sinn und Wert selber eingeschränkt wird; fernerhin Abhandlungen über Gryphius als den Dichter des Barock mit seiner Spannung von Weltfreude und Jenseitsverlangen, über die Entwicklung der christlichen Erlösungsidee in den drei großen Romanen des Grimmelshausen, über Pestalozzis tragischen Zwiespalt zwischen Aufklärung und individualistischem Naturalismus, über Goethes Frömmigkeit im Wilhelm Meister, die da ausgedrückt ist in den Symbolen der Mignon und des Harfners; über die großen Schweizer endlich, Jeremias Gotthelf als Mystiker, Gottfried Kellers Natur- und Lebensfrömmigkeit, die zusammen mit seiner Art und mit seinem Rang als Epiker und als ethisch-politischer Typus gegen die Anklagen der literarischen Jugend verteidigt werden muß, über Meyers religiöse Entwicklung von Calvin zu Pascal und schließlich: die älteste der vorliegenden Arbeiten und durch Klarheit und bescheidene Gediegenheit gewinnendste über Heinrich Leuthold, den Dichter vom Typus des Tasso, den Künstler um der Kunst willen, der, dem Leben wie der geschichtlichen Bildung fremd, im Feuer seines pathetischen Kunstidealismus verbrannt ist.

Göttingen. Kurt May.

Melitta Gerhard, Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes »Wilhelm Meister«. Halle, Niemeyer, 1926. VIII, 175 S. (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe Bd. 9.)

Nicht eigentlich »der« deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes »Wilhelm Meister« ist Gegenstand der vorliegenden Schrift, als vielmehr einige typische Gestaltungen desselben. Die Verfasserin widmet Wolframs von Eschenbach »Parzival«, Grimmelshausens »Simplizissimus«, Wielands »Agathon« und Goethes »Wilhelm Meister« eingehende, aus gründlicher Sachkenntnis schöpfende Untersuchungen. Feinsinnige Analyse dieser vier Werke, innerhalb deren auch wissenschaftliche Streitfragen verständnisvoll berührt werden, verbindet sich mit gelegentlichen geistesgeschichtlichen Ausblicken zu einer Gesamtdarstellung, die die typischen Wandlungen des deutschen Entwicklungsromans wenigstens in großen Zügen treffend erkennen läßt. Es ist in der Tat belangvoll genug, an den hier behandelten Beispielen dargestellt zu sehen, wie verschieden die Entwicklung des Einzelnen in

seiner Beziehung zur Gesellschaft, zu Sitte und Satzung, zu dem in Lebensformen einfach Geltenden, zum Göttlichen theoretisch möglich und historisch tatsächlich ist, und wie alle diese Möglichkeiten im Roman ihre Gestaltung gefunden haben. Dabei ist das Buch sehr geschickt und in gepflegter Sprache abgefaßt.

Wie schon gesagt, leistet die Verfasserin solchen Überblick in Beschränkung auf nur vier eingehend berücksichtigte Beispiele, deren zeitliche Abstände sie historisch knapp überbrückt. So sehr eine derartige Darstellung nun durch Zusammenziehung der Fülle des tatsächlich vorhandenen Stoffs auf nur wenige typische Formen naturgemäß an Klarheit und Überzeugungskraft der Linienführung gewinnt, unbedenklich und sachlich voll gerechtfertigt ist sie doch nur dann, wenn ihre Vereinfachung in Wahrheit aus der Kenntnis jener Fülle gewonnen ist. Vereinfachen, typisch verkürzen kann man schon dem Wortsinne nach doch erst nach vorherigem Haben und Beherrschen eines volleren Komplexes. Fehlt ein solches in größerem Maße, so wird logischerweise die sachlich gerechtfertigte Vereinfachung zur sachfremden persönlichen Konstruktion des Forschers. Diese Gefahr scheint mir der heutigen Literaturwissenschaft in starkem Maße zu drohen. Selten scheint mir das Vertrauen berechtigt, Abrisse, sei es geschichtlicher, sei es theoretischer Art, seien geschöpft aus Kenntnis eines derart umfangreichen Stoffkomplexes, daß man ihn annäherungsweise als Vollkomplex bezeichnen könnte. Und häufiger wohl als gut und berechtigt muß die Unmöglichkeit, »alles« zu kennen, die Tatsache beschönigen, daß man in Wahrheit zu wenig kennt. Am meisten ins Gewicht aber fällt diese Gefahr, wo Entwicklungen aufgezeigt werden sollen, kann doch hier aus Fehlen nur allzu leicht Falschheit werden. Eine Entwicklungslinie, durch wenige Beispiele belegt, kann leicht ganz anders aussehen als die stofflich entsprechende Entwicklungslinie mit Berücksichtigung *cum grano salis* »aller« ihrer Glieder, und muß es, je mehr sich in jenen Beispielen in Wirklichkeit die Stoffkenntnis des Darstellers erschöpft.

Findet das vorbehandelte Bedenken an M. Gerhards Buch auch nur geringen Anhalt, so doch ein anderes unmittelbareren. Innerhalb der »Wilhelm Meister«-Analyse schreibt die Verfasserin: »In solchem symbolischen Sinn allein ist auch die künstlerische Bedeutung der Turmgesellschaft zu begreifen. Wo man durch die Tätigkeit der geheimen Gesellschaft die organische Entfaltung von Wilhelms Leben, den natürlichen Verlauf des Romans gefährdet sah, da hat man diese Symbolik verkannt. Der unwillkürliche und aus sich selbst in Wilhelm wirksame Trieb, der zur harmonischen Bildung seiner Persönlichkeit drängt, noch ehe er sich davon Rechenschaft gibt, ist als solcher nicht darstellbar; mit seinem bewußten Willen ist er nicht immer eins, vielmehr täuscht sich sein Wille bisweilen, wie in der Abirrung zu Therese, über die geheimen Notwendigkeiten seiner Natur. Unentrinnbar waltet dieser Trieb in ihm, sein Leben gestaltend, auch wo er selbst dessen Ziel verkennt, eins mit seinem Schicksal selbst, »das Gesetz, wonach er angetreten«. Vollstrecker dieses Schicksals, dieses seines eigenen Gesetzes ist die Leitung der Turmgesellschaft. Was sonst nur die zergliedernde Analyse, die zusammenfassende Rückschau verdeutlichen könnte, ist im Schalten der Mitglieder des Turmes sichtbare Handlung geworden; es gibt dem Lebenslauf Wilhelms den symbolischen Hintergrund, der die Bedeutung dieses Weges als einheitlich organischen Prozesses, nicht als beliebig willkürlicher Folge von Begebenheiten, erst sinnfällig vor Augen stellt« (S. 147 f.). Hier ist meines Erachtens eine Methode nachträglicher Sinneindeutung *ad majorem gloriam* am Werk, wie sie, oft genug geübt, in der Literaturwissenschaft, besonders auch der neuzeitlichen, sich »geisteswissenschaftlich« gebärdenden, von geradezu verhängnisvoller Wirkung ist. Nüchternem Urteil will die Tätigkeit

der Turmgesellschaft im »Wilhelm Meister« als ein kaum sehr glücklicher Symbolismus erscheinen, dessen Durchführung im Verlauf des Romans weder sehr klar noch sehr organisch ist. Dieselbe jedoch als symbolhaftes Darstellungsmittel des nicht darstellbaren unwillkürlichen in Wilhelm wirksamen Triebes, als Vollstrecker seines Schicksals, seines eigenen Gesetzes erklären, wie die Verfasserin es tut, ist eine nachträgliche Sinneindeutung. In solchem Fall verfährt der Darsteller — meist nicht bewußt, nur instinktiv — folgendermaßen. Er stellt nicht an der Dichtung im Ablauf ihrer einzelnen Teile den einen ihr immanenten »Sinn« fest, an dem, im nachträglichen Vergleich gemessen, Einzelheiten derselben auch als nicht sinngemäß gefunden werden können, sondern er nimmt das Nebeneinander der Teile wie es ist, setzt dessen teleologische Bündigkeit stillschweigend voraus und stellt nun einen »Sinn« auf, in welchen alle Teile, so wie sie sind, passen. Hier richtet sich, was dialektisch verdeckt wird, der »Sinn« mechanisch nach dem Befund der Teile und die Teile müssen dann klärlich sinnvoll erscheinen, da dieser »Sinn« ja nur ein anderer Ausdruck ihres mechanischen Zusammenhanges ist; dort werden die Teile, nachdem sie den »Sinn« der Dichtung dynamisch aus ihrem Zusammenhang entbunden, in ihrer teleologischen Bedeutung doch letztlich erst an diesem »Sinn« gewogen und gemessen. Im einen Fall nachträgliche Sinneindeutung, im anderen gleichzeitige Sinnerkenntnis, gleichzeitiges Sinnverstehen[1]). Wenn nun auch die Verfasserin für ihre Eindeutung der Turmgesellschaft das Urteil Schillers im Brief an Goethe vom 8. Juli 1796 beschwört und an Parzivals »Lenkung« zum Gral erinnert, so vermag das doch nicht zu überzeugen. Schiller übt an jener Stelle eben selbst nachträgliche Sinneindeutung *ad majorem gloriam*, das Beispiel Parzivals aber spricht eher gegen als für sie; denn Parzival wird gerade nicht von irgend einer Stelle, die der Turmgesellschaft vergleichbar wäre, gelenkt, sondern geht aus sich den Weg seines Schicksals, erfüllt aus sich »das Gesetz, wonach er angetreten«.

Greifswald. Kurt Gassen.

Theodor A. Meyer, Friedrich Vischer und der zweite Teil von Goethes Faust. Rede gehalten bei der Übernahme des Rektorats der Technischen Hochschule Stuttgart am 5. Mai 1926. Stuttgart, A. Bonz, 1927. 20 S.

Ein Mißverstehen von Faust II, wie das Fr. Th. Vischers, des im Geist des poetischen Realismus und politischen Liberalismus Befangenen, gibt Anlaß zu einer sehr klaren, knappen und großzügigen Analyse der Faustidee in ihrer Entwicklung vom Urfaust als der Tragödie des Unendlichkeitsverlangens im irdischen Dasein zur neuen Dichtung als Verkündigung des Ausgleichs, der Synthese des Göttlichen im Irdischen und als eines Aufrufs — im zweiten Teil —, daß man durch sittliche Tat das Ewige unermüdlich ins Irdische einzubilden strebe. So kommt Faust II ganz klar und unwidersprechlich als die notwendige Antwort auf Urfaust und den Beginn von Faust I, kommt der ganze Faust in seiner Sinneinheit und -notwendigkeit aufs schönste heraus.

Göttingen. Kurt May.

---

[1]) Vgl. zu dieser verwickelten und schwierigen Frage auch Kurt Gassen, Der absolute Wert in der Kunst. Greifswald; Bamberg 1921.

Eduard Castle, In Goethes Geist. Vorträge und Aufsätze. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst. Wien und Leipzig 1926. XVI und 415 S.

Der bekannte österreichische Literarhistoriker Eduard Castle, sehr verdient durch vortreffliche kritische Ausgaben Lenaus, Raimunds, Anzengrubers u. a., ferner als der Herausgeber und eigentliche *spiritus rector* der »Deutschösterreichischen Literaturgeschichte«, auch als Goetheforscher seit langem geschätzt, hat hier eine dankenswerte Sammlung seiner auf Goethe bezüglichen Arbeiten gegeben. Das schöne Buch ist fast zur Gänze eine rein philologische Angelegenheit — auch die hier geübte Methode der Interpretation dichterischer Denkmäler ist in erster Linie literarhistorisch —, daher kann eine einläßlichere Würdigung nicht Aufgabe einer Besprechung in dieser Zeitschrift sein. Nur über die Gesamteinstellung seien einige Worte gesagt. Wo immer man das Buch aufschlägt, welchen Aufsatz man immer liest, stets hat man den Eindruck einer auf solidester Tatsachenkenntnis beruhenden Forschung, einer souveränen Beherrschung des Materials, einer sachlichen Arbeit, die nicht durch große Worte, kühne Konstruktionen und blendende Aspekte verblüfft. Niemand wird Berechtigung, Wert und Verdienste der heute führenden geisteswissenschaftlichen und philosophischen Methode in der Literaturgeschichte leugnen — von Konjunkturpolitikern und Modeanbetern ist dabei allerdings abzusehen —, aber darüber dürfen die exakten philosophischen und historischen Grundlagen dieser Disziplin nicht vergessen werden. Und gerade weil sich in unseren Tagen eine Verabsolutierung und Vereinseitigung der geisteswissenschaftlichen Methode andeutet, ist es zu begrüßen, daß von Zeit zu Zeit immer wieder Bücher erscheinen, in denen sich das empirisch-philologische Gewissen der Literarhistorie manifestiert. — So ist dieses Werk Castles eine wertvolle Bereicherung der Literatur über Goethe; mit ihm wird sich jeder auseinandersetzen müssen, der über Goethe und die deutsche Klassik arbeitet. Von den 19 Aufsätzen dieses Buches kommt für den Interessenkreis dieser Zeitschrift vor allem der Aufsatz »Winckelmanns Kunsttheorie in Goethes Fortbildung« in Betracht, dem daher auch einige Sätze näherer Besprechung gewidmet seien. In instruktiver Weise wird hier dem Einfluß Winckelmanns, der im allgemeinen sehr bekannt und anerkannt ist, des näheren nachgegangen. Goethe hat Winckelmanns Schriften schon früh kennengelernt, stärkere Einwirkung aber erfährt er von ihnen erst zur Zeit des italienischen Aufenthalts, als ihm nötiges Anschauungsmaterial zur Verfügung stand. Voraussetzung war ferner die innere Bereitschaft für Winckelmann und seine Auffassung der Antike. In Leipzig besaß sie Goethe noch nicht, aber in den zehn Weimarer Jahren war er zu jener Ruhe und Stille gereift — Zeugnis dafür ist das harmonische Seelendrama »Iphigenie« —, die ihn für Winckelmanns apollinische Antike empfänglich macht. Noch von anderer Seite her wird Goethe in Weimar für die reine Anschauung der Antike reif gemacht: durch Einflüsse der Gedankenwelten Spinozas und Shaftesburys. Castle nimmt hier Gelegenheit, die Dreistufentheorie Goethes vom künstlerischen Schaffen (»Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil«) in einen interessanten historischen Rahmen hineinzustellen. — Winckelmanns Schriften, die Goethe in Rom bei seinen archäologischen Studien treue Führer waren, bewirken in seinem kunstgeschichtlichen Denken manche Klärung. Die früher noch ein wenig rationalistisch angehauchte Kunstspekulation Goethes weicht einer empirisch-genetischen Einstellung. Winckelmanns Lehre von den vier kunstgeschichtlichen Entwicklungsperioden wird für Goethe fruchtbar; er bekommt Sinn für Stilepochen, National- und Regionalstil. Das Wichtigste ist, daß Goethe unter Einfluß Winckelmanns im historischen Verlauf der Stilentwicklung den Begriff der gesetzmäßigen Entwicklung wiederfindet,

den ihn schon die Naturbetrachtung gelehrt hatte, ohne daß Goethe ihn bisher auf die Kunstentwicklung anzuwenden wagte. Winckelmann lehrt ihn, daß die Werke der Kunst nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten sind. Der Parallelismus von Kunst und Natur — vorher schon von Shaftesbury geahnt — wird von Winckelmann deutlich herausgestellt. Goethes Organismus-Ästhetik ist hier aber noch konsequenter als Winckelmann, der von gewissen aufklärerischen Leitbegriffen, z. B. der Auffassung der künstlerischen Komposition als einem eklektischen, verschönernden Zusammensetzen nicht völlig loskommt. Goethes Auffassung von der künstlerischen Komposition nähert sich der modernen Gestaltästhetik. Für Goethe ist der Künstler ein Schöpfer im kleinen, der nach denselben Gesetzen verfährt wie die Natur. K. Ph. Moritzens Auffassung des Kunstwerks als eines Mikrokosmos ist hier von weiterbildendem Einfluß. Ganz im Sinn des Winckelmannschen Idealismus ist die Wertsinnauffassung des Stilbegriffs bei Goethe konzipiert: Stil ist die harmonische Synthese einseitiger extremer Verfahrensweisen. Goethe übernimmt von Winckelmann aber nicht nur richtige Entdeckungen und haltbare Erkenntnisse, sondern auch manchen Fehler, manche Einseitigkeit: so die vorwiegende Einstellung auf die Plastik, die ungerechte Verabsolutierung von Wertbegriffen, die nur für die griechische Kunst gelten, schließlich die unorganische Stilübertragung skulpturaler Gesichtspunkte auf die Malerei. Inwiefern Winckelmanns Auffassung der antiken »stillen Größe und edlen Einfalt« auch Goethes dichterische Ideale bestimmt, wird dann noch im einzelnen gezeigt. — Durchgehender Wesenszug dieses Aufsatzes wie aller übrigen ist der einer ehrlichen Sachlichkeit, die jeden, der sich mit Castles Arbeiten auseinandersetzt, mit positiver Belehrung und wahrem Gewinn entläßt.

Wien. Friedrich Kainz.

Fritz Breucker, Ludwig Richter und Goethe. Mit 53 Abbildungen. Leipzig, B. G. Teubner, 1926.

Das Büchlein beschäftigt sich mit Ludwig Richter als Leser und Illustrator Goethes. Erst in späteren Jahren wurde Richter mit Goethe vertraut und der Dichter war ihm nach Breuckers Urteil ein Befreier von einseitigem Pietismus. Als Illustrator aber pflegte er nur den deutschen, nicht den klassischen Goethe. Diese Illustrationen führt nun der Verfasser in reicher Auswahl vor und analysiert sie, vergleicht verschiedene Fassungen eines Themas, um in die Künstlerwerkstatt hineinzuleuchten. Auch vergleicht er Richters Holzschnitte zu Hermann und Dorothea mit denen Rambergs, um den ersteren die Palme zu reichen. Hierin kann ich dem Verfasser nicht ganz beistimmen.

Goethe gibt in Hermann und Dorothea ein kleinbürgerliches Idyll, aber er hebt es in eine höhere Sphäre, man hört aus der Tiefe das Brausen des Stromes, den wir Weltgeschichte nennen. Hierzu wählt er eine homerisch veredelte Sprache; seine Darstellung hat etwas vornehm Sauberes, deutsch-hellenisches, doch mit Betonung des ersten der beiden Worte. Der Illustrator nun ist gewiß nicht verpflichtet, dem Texte sklavisch zu folgen, wohl aber, mit ihm zu harmonieren, die Grundstimmung zu treffen. Dazu gehört im Maler eine wesensverwandte Natur. Ludwig Richter dürfte wohl zunächst Claudius, Voß, Goldsmith, Uhland, J. P. Hebel wesensverwandt sein, nicht ebenso Goethe. Er hat als Illustrator des Epos den weltgeschichtlichen Unterton nicht herausgehört und ist dem Homerisch-Vornehmen nur teilweise gerecht geworden, und damit hat er etwas Entscheidendes verfehlt. Arthur von Ramberg schuf nur einige Jahre nach Richter seine Graumalereien für die photographische Wiedergabe in einem größeren Buchformat; eine Buch- und Illustrationsgat-

tung, die hier ihre eigene Daseinsberechtigung hat. In diese Bilder hat er die Erfindungen Richters hineingearbeitet, aber er hat sie dabei aus dem allzuländlichen und allzukindlichen herausgehoben, also näher an Goethe herangerückt. Ein heroischer Zug, ein Zug von Sauberkeit ist im Goethetext bereits vorgebildet; es ist durchaus keine Sentimentalität Rambergs, wenn Hermanns hohe Gestalt ein wenig an Goethe selbst, die seiner Mutter an Frau Rat gemahnt. Ein Abdruck dieser Bilder in »Schulausgaben« (was ist das überhaupt?) ist selbstverständlich Geschmacklosigkeit, aber nicht aus inhaltlichen, sondern aus Gründen der Buchkunst. Das dritte Bild (16) hätte Verfasser nicht mit abdrucken sollen, es verschandelt sein eigenes Werkchen.

Der Verfasser ist ferner der »Sinnbildlichkeit« in Richters Holzschnitten im einzelnen nachgegangen, wobei er sich auf des Meisters eigene Aufzeichnungen berufen kann. Gedankliche Beziehungen (das Mitdichten des Illustrators) sind bei A. Menzel von starker künstlerischer Mitwirkung, bei Richter nicht ebenso, was Verfasser auch zugibt. Sie zeigen sich vornehmlich in Gestalt von »Tierparallelen«, d. h. Tierszenen, in denen sich die menschlichen symbolisch wiederholen, oft mehrmals in einem Bilde, oft unter starker Umbiegung des Goethetextes, und hinübergleiten in das Richterisch-Literarische.

Der Verfasser ist Schulmann mit starker Neigung zum Lehrhaft-Elementaren, seine Absicht ist eine kunsterzieherische, und ich kann das freundliche Büchlein den Lehrern an Volks- und Mittelschulen, sowie Volkshochschulen, aber auch dem großen Kreise der Gebildeten, denen eine Erziehung zum Sehen so nötig ist, empfehlen. Für manchen Leser dürfte die Analyse Breuckers etwas zu breit und subtil, in den Deutungen zu weitgehend sein; was aber dem Leser nicht einleuchtet, muß er als Anregung hinnehmen.

Jena. Walter Thomae.

Berwin, Beate, Heinrich von Kleist. Stuttgart, Berlin, Leipzig, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1926. 181 S. (Lichter am Weg, Lebensbücher für jung und alt.)

Wenn der Verlag die vorliegende Schrift im Prospekt als »Eine neue Kleist-Biographie« ankündigt, so erweist er ihr, wie ich glaube, damit keinen Dienst. Und auch der etwas gesuchte Titel der Bücherreihe, der dieses Bändchen angehört, »Lichter am Weg« mit dem hausbackenen Untertitel »Lebensbücher für jung und alt« vermag den ernsthafteren Leser, fürchte ich, kaum zu locken. Dergleichen kurz und gemeinverständlich gehaltene Kleistbiographien gibt es schon mehrere — ich erinnere an Kiesgen [1]), Hegeler [2]), Roetteken [3]), Strecker [4]), Meyer-Benfey [5]) —; warum also, wird man fragen, noch eine neue, gleichartige? Nur, weil ein Verlag wieder einmal eine Reihenveröffentlichung herausbringen will und Kleist eben zu den Persönlichkeiten gehört, die in diesem Falle schwer übergangen werden können? Es gibt derartiger geschäftsgewandter Verlegerunternehmen ja leider nicht wenige. Nur mit Mißtrauen nahm ich daher das vorliegende Kleistbüchlein zur Hand und war erfreut, meine Bedenken doch nur zum geringen Teil bestätigt zu finden.

Jene Verlagsanpreisung ist irreführend: die Biographie Kleists ist hier keineswegs die Hauptsache — umfaßt sie doch nur 57 von 181 Seiten —, beabsichtigt ist vielmehr ein gedrungenes, schlichtes, gemeinverständliches Bild der Gesamt-

[1]) Leipzig, Reclam 1901. »Universalbibliothek« Nr. 4218.

[2]) Berlin, Schuster & Löffler, 1904. »Die Dichtung« Bd. 20.

[3]) Leipzig, Quelle & Meyer, 1907. »Wissenschaft und Bildung« Bd. 22.

[4]) Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1912. »V. & Kl.'s Volksbücher« Nr. 40.

[5]) Leipzig, Teubner, 1923. »Aus Natur und Geisteswelt« Bd. 567.

erscheinung »Kleist«, und das wird wesentlich aus der Betrachtung seines Werkes gewonnen. Die biographische Darstellung freilich dringt wenig tief, begnügt sich im großen und ganzen damit, Brief- und andere Belegstellen etwas sehr knapp und ohne weitere Verarbeitung zu verbinden. Doch wird die Verfasserin darauf hinweisen, daß dieser Teil nur die Erfassung Kleists aus seinem Werke vorbereiten solle. Dieser Erfassung kann denn auch Anerkennung nicht versagt werden. Ebensowenig allerdings wie der biographische bringt dieser Teil Neues, auch darf man die einzelnen Kennzeichnungen, was Beobachtungsschärfe und -ausdrucksfähigkeit betrifft, an denen etwa Erich Schmidts in den Einleitungen seiner Ausgabe nicht messen; doch kann beides in solch volkstümlicher Darstellung auch kaum gefordert werden. Die Einzelbeobachtungen sind fast durchweg richtig und auch die großen Gesichtspunkte der Darstellung treffen den Kern. In der Tat beherrschte Kleist durchweg ein Streben zum Unbedingten, das er wechselnd, nacheinander und auch nebeneinander, im Problem Wahrheit, Recht, im Gefühl, in der Idee Vaterland suchte. Gelungen ist gleichfalls die Darlegung, wie diese allesdurchdringenden Triebkräfte von Kleists Werk in Einzelzügen, wie der ganz eigentümlichen Kleistischen Auffassung von Naivetät, Offenheit, Vertrauen, Bewußtem-Unbewußtem, Verstandesmäßigem-Instinktmäßigem, Begreiflichem-Unbegreiflichem, Ausdruck und Ausgestaltung finden. Unter Vermeidung von Inhaltsangaben und ohne Eingehen auf die einzelnen Werke selbst weiß die Verfasserin ihre Behauptungen aus allen Werken geschickt zu belegen. Den Schluß bilden einige stilistische Bemerkungen, die gleichfalls »richtig« gesehen sind. Doch ist auf diesem Gebiet ebenfalls schon Tieferdringendes geleistet worden.

Im ganzen aber ist Beate Berwins Kleistbuch, das auch mit mehreren Illustrationen — darunter die noch umstrittene Düsseldorfer Maske — geschmückt ist, ein gelungener Versuch, das Phänomen »Kleist« einem weiteren, volkstümlichen Leserkreise in einem treuen, liebewerbenden Bilde vor Augen zu stellen.

Greifswald.

Kurt Gassen.

Walter Donat, Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen. Dissertation. M. Diesterweg, Frankfurt a. M. 1925, 137 S. Deutsche Forschungen, herausgeg. von Fr. Panzer u. J. Petersen. 14. Heft.

Die Fragestellung dieser Arbeit kommt aus der Erkenntnis, daß die bisherigen Untersuchungen zu dem Problemkreis, dem das Thema zugehört, sich allzu einseitig auf das Naturgefühl einzelner Autoren und Perioden eingeschränkt und so in ihrer Forschung und Darstellung das Verhältnis des Ich zur Natur dieser gestalteten Natur selbst weitaus vorgezogen haben. Solcher bisherigen Einseitigkeit stellt der Verfasser eine bewußt gegensätzliche zur Ergänzung entgegen, indem er aus dem umfangreichen und durch komplizierte Entwicklungen gegangenen dichterischen Werk Tiecks das »Gegenstandsbild der Landschaft« in seinen typisch bezeichnenden Zügen herausanalysiert und diese wiederum in Entwicklung und Wandlung erfaßt. Der geschichtliche Anschluß nach rückwärts, an die Landschaftsdarstellung des 18. Jahrhunderts zumal, wird dabei herzustellen versucht, damit Tieck aus der Isolierung befreit und sein Eigenes und Neues bestimmter gegen das Traditionelle abgehoben werde. — Verfasser ist sich gewiß selber klar darüber, daß er sich in seiner Fragestellung von dem künstlerisch Wesentlicheren (im Landschafts*gefühl*) zu einer Aufgabe hinwendet, die von stoffgeschichtlichem Interesse vorweg ist und von deren Lösung ein Weg unmittelbar zum ästhetischen Verständnis auch nur eines einzigen Werkes als eines *ausgeformten Ganzen* sich nicht öffnet und auch nicht tiefer in die

menschliche und künstlerische Wesensart des Dichters führt. Dagegen fügt sich diese Arbeit dem Objektivismus der neuerwachten literarhistorischen Motivgeschichte (Wiegand) und der soeben konstituierten Problemgeschichte (Unger) dienend ein. Das Gewollte und Notwendige (nicht jedem freilich Wesentliche und Sympathische) leistet nun Verfasser vollkommen: eine systematische Beschreibung der Landschaftsmotive (»Motive« genau in dem jüngst von Ermatinger festgelegten Sinn) derart, daß aus der Phantasieanschauung Tiecks die Elemente des Erdbilds nach seiner Formation und Vegetation und dann des Himmelsbilds in seinen atmosphärischen und siderischen Erscheinungen herausgelöst werden. Aus der Vorgeschichte des Landschaftsbilds, vom Mittelalter (Minnesang) und von Brockes bis Hölderlin und Jean Paul im besonderen gehend, führen die Entwicklungslinien überall zu den Beständen der Tieckschen Phantasiewelt. — Dabei erweist der Verfasser eine völlige Beherrschung des weitschichtigen Tieckschen Werkes und Kenntnis der einschlägigen Forschung zur Geschichte des Naturgefühls im großen ganzen (aus der man z. B. die Verwertung des Buchs über das romantische Naturgefühl von S. Schultze-Galléra und einiger englischer Arbeiten vermißt). In der Kenntnis und Analyse der vortieckschen Dichtung, auch nur der wichtigsten des 18. Jahrhunderts, bleibt Vollständigkeit billigerweise nicht zu verlangen. Doch hätte der Verfasser sich dann vor Verallgemeinerungen zu hüten gehabt. Einer Behauptung z. B., daß Hölderlins Meeresschilderung »wenig eigentümlich« sei und »nur Beiwerk«, wird man den Hinweis auf den Gesang an den Archipelagus energisch entgegensetzen.

Göttingen. Kurt May.

Julius Bab, Richard Dehmel. Die Geschichte seines Lebens-Werkes. H. Haessel Verlag, Leipzig 1926.

»Hier soll erzählt werden die Geschichte, wie Richard Dehmel auszog, den Gott in seiner Brust zu finden ... Die Geschichte seines Lebens, das solch ein Werk war, und seiner Werke, durch die, für die und über die hinaus solch ein Leben wuchs, die Geschichte dieses Lebens-Werkes soll dargestellt werden« (Aus dem »Vorspruch«.)

Moderne deutsche Literaturwissenschaft versucht, durch den Rohstoff ihres Materials zu einem weltanschaulichen Ausblick zu gelangen. Gundolfs »Goethe« und Bertrams »Nietzsche« sind zwei der hervorragendsten Versuche dieser Art. Denselben Weg schlägt Julius Bab in seiner Dehmel-Monographie ein, und zwar mit ersichtlichem Erfolg.

Es ist die erste Schrift, die Dehmels Leben und Werk eingehend betrachtet. Von den früheren Versuchen ist es nur Emil Ludwigs Buch (1913), das der Lösung der Aufgabe nahe gekommen war. Die anderen Monographien (Moeller-Bruck, Gustav Kühl, Rudolf Frank, Richard Schaukal, Theodor Krueger, Pamperrien), wenn sie nicht als gar verfehlt betrachtet werden dürfen (wie die Kuntzes), sind im Umfang des Stoffes und der Betrachtung vielfach beschränkt.

Nach der Lektüre von Babs »Bernard Shaw« schrieb Dehmel an den Verfasser: »Ach, warum haben Sie Ihr Dehmel-Buch sieben Jahre zu früh geschrieben«. Babs Legitimation stammt aber nicht nur von Dehmel selbst. Schon sein Dehmel-Büchlein aus dem Jahre 1902 enthält, abgesehen von seiner Verfechtung des Rassen-Mythus, manche wertvolle Einsichten. Ein Jahrzehnt später erscheint Dehmel in Babs »Fortinbras, oder der Kampf des neunzehnten Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik« als einer in dem Dreigestirn, zu dem Shaw und Verhaeren gehören, und das als »bestes Pfand der Zukunft« bezeichnet wird. Noch gefördert wurde Babs Eindringen in des Dichters Welt durch persönliche Berührung, die sich in geistreichen Briefen sowie in freundschaftlichem Verkehr auslebte.

Babs Dehmel liest sich wie ein Roman. Die rhythmisch bewegte Sprache erreicht

hier, wo der Stoff den Verfasser mitreißt, eine beträchtliche Höhe der Anschaulichkeit, Gebundenheit und Formkraft. Wir bekommen ein Bild der literarischen Strömungen der Zeit, von den »Kritischen Waffengängen« an bis zu den Versuchen der Gruppe von Haus Nyland und ihrer Gegner vom »Neuen Pathos« unter Paul Zech und Gerrit Engelke. Dehmels Leben und Schaffen erhält ein besonderes Licht durch den Hinweis auf seine Beziehungen zu der sozialistischen Bewegung, auf seine Berührung mit den Brüdern Hart, auf die naturalistische Bewegung unter Holz, Schlaf, Hauptmann usw. Die wichtigste Aufgabe war, die Gestalt Dehmels zu zeichnen, die Gestalt des Mannes, der in das Leben tief genug hinein geschaut hatte, um die Wahrheit der Schopenhauerschen ewigen Sehnsucht ohne Ziel zu erkennen, der aber, wie wenige unserer Zeit, den Spuren Hegels folgte und den Schluß zog: »Doch voll von Sonnen steht die Welt« und »Leben heißt Lachen mit blutenden Wunden«; die Aufgabe war, den heroisch-faustischen Kampf dieses Mannes um das ewige Gleichgewicht zwischen Ich und Welt, Natur und Geist, Tier und Gott, dieses Renaissance-Streben zu gestalten — und diese Aufgabe hat Julius Bab mit dem Stoff, der ihm zur Verfügung stand, in einer meisterhaften Weise gelöst. Wir erhalten von ihm die Geschichte des Menschen Dehmel, der die ganze Welt haben wollte, die Welt, zu der die Hölle als ein notwendiger Durchgang zum Himmel gehört. »Noch hat niemand Gott erflogen, der vor Gottes Teufeln flüchtet«. In knappen, leidenschaftlichen Sätzen wird von der Geburt des Kindes in Hermsdorf an bis zum Tode des Mannes in Blankenese erzählt, von dem erstaunlich langsamen Werden und Wachsen des Mannes und des Dichters, langsam »wie jene großen Tagraubvögel, die zum Fliegen sich nur schwer vom Boden heben, aber wenn sie aufgestiegen frei und leicht und sicher schweben« — ein Werden, das nicht die Entwicklung Goethes oder Kleists aufzeigt, wenn auch mannigfache Einflüsse von Bedeutung werden sollten, vor allem die Bedeutung Liliencrons für den Künstler Dehmel. Wir werden von dem Eintreten der Frauen in Dehmels Leben unterrichtet; wie er als Student zwischen Scylla und Charybdis herumirrte, aber selbst dann in seinen Lüsten »nach Seele dürstend wie nach Blut«, den Weg von »dumpfer Sucht zu lichter Glut« vergeblich suchend, bis die erlösende Liebe Paula Oppenheimers ihn rettete; wie das »Aber die Liebe« sein Eheglück bedrohte, die daraus entstandenen Konflikte, durch die abwehrende Art der zarten Hedwig Lachmann noch gesteigert, bis die endliche Harmonie der zweiten Ehe eintrat, wo Natur und Geist Versöhnung fand, eine Harmonie, die, abgesehen von einer vorübergehenden schwachen Störung, des Dichters ganzes Leben verschönerte. Wir hören ferner, wie und warum Richard Dehmel in den Krieg zog, wie er zwischen Hoffnungen und Enttäuschungen schwebte. Immer wieder betont Bab die Menschlichkeit Dehmels. »Nach allen Seiten greift diese große Güte der menschlichen Seele um sich. Sie schafft eine Luft von Wärme, Sicherheit und hoher Klarheit um Dehmel her, die man wohl einmal geatmet haben muß, um zu verstehen, daß dieser große Dichter doch noch viel größer war oder wenigstens wurde als irgend eines seiner Werke.«

In engem Zusammenhang mit dieser Menschlichkeit steht Dehmels naturalistischer Idealismus. Dieser Idealismus ist nicht der metaphysische eines Plato oder Plotin, der erkenntnistheoretische eines Berkeley oder Kant, der logische eines Parmenides oder Bradley, und am wenigsten ist er der hinterweltliche Idealismus der Romantik. Er unterscheidet sich von diesen und meidet den Schopenhauerschen Schluß, der aus ihnen gezogen wurde, dadurch, daß er die Kluft zwischen Natur und Geist durch eine harmonische Einheit ersetzt, in der die Natur die notwendige Grundlage ist. Die Betonung der Begrenzung, des Maßes, die durch Kant und Goethe ihre klassische Formulierung fand, diese war dem jungen Dehmel nicht völlig eigen. Der junge

Dehmel war in Gefahr in die Romantik zu verfallen, in seinem maß- und gesetzlosen Streben. Da kam Frau Paula in sein Leben und schenkte seinem wilden Blute Maß und Beruhigung und gab ihm den Glauben an sich und an die Welt; der Brotberuf lehrte ihn, sich einer unsympathischen Ordnung einzureihen; die zarte Gestalt Hedwig Lachmanns zwang den Dehmelschen Dämon, sich selbst zu bändigen; Italien offenbarte ihm Natur und Kunst als eine harmonische Einheit, eine Harmonie, die dann in der zweiten Ehe Verwirklichung fand. Der dionysische Trieb, alle Lust zu ergründen, gelangt — durch die Aufnahme und das Sichdurchdringenlassen dieses Triebes — zu der apollinischen Ruhe, durch die der Dichter »dem Schicksal gewachsen«, »gotteins mit der Welt« wird, da ihm die »tragische Freude zu dienen« — um dieses herrliche Wort Vischers zu gebrauchen — eigen geworden ist. Diese Ruhe wird nicht in mystischer Einsamkeit, sondern im tätigen Kampf des täglichen Strebens erlangt. Es ist eine Synthese zwischen Ost und West, eine harmonische Mischung von Andacht und Schaffenslust, Pantheismus und Individualismus, die ideale Welt, wo das Sollen und Wollen, Pflicht und Neigung, Vernunft und Gefühl ein einheitliches Ganze bilden.

Die Liebe, mit der der Biograph das Leben des Dichters zeichnet und seine Werke eingehend bespricht, verhindert nicht, daß er kritische Stellung zu seinem Gegenstand nimmt; Babs Kritik weist auf die Dunkelheit mancher Gedichte, wie »Venus Sapiens«, auf die Wirrnis der »Gottesnacht« hin und wendet sich hauptsächlich gegen Dehmel den Dramatiker. Bab unterscheidet zwischen der lyrischen und der dramatischen Phantasie und kommt zu dem Ergebnis, daß Dehmel die letztere nicht besessen habe. (Der angebliche Grund, warum Dehmel sie nicht hatte, ist weniger einleuchtend.)

Ist die Gestalt Dehmel auch glänzend herausgearbeitet, so weist doch Bab selbst darauf hin, daß sein Buch nicht die endgültige Darstellung Richard Dehmels ist, schon deshalb nicht, weil es nicht das überhaupt mögliche Material verwertet hat. Dehmels Übertragung von L. Huysmans »Blinde Liebe« wird z. B. nicht erwähnt; auch Dehmels erstaunlich vielfache Interessen — er schreibt nicht nur über Kunst und Literatur, er analysiert ja auch das Rassen-Problem, kritisiert F. Auerbachs »Ektropismus« — werden nur gestreift. Vor allem sollte der Widerspruch anerkannt werden, der zwischen Dehmels Würdigung der materiellen Bedingungen einerseits und seiner sozialen Philosophie anderseits besteht, denn in dieser erscheinen die ökonomischen und sozialen Umstände als nichtiger Faktor. Nur einmal, in dem Aufsatz »Der Wille zur Tat«, hat Dehmel die physischen, materiellen Voraussetzungen jeder seelischen Änderung hervorgehoben, und so bildet dieser Aufsatz Dehmels beste Kritik gegen seine anderweitig formulierte soziale Stellung. Auch die Anerkennung der Rolle, die Abenteuerlust und kameradschaftlicher Instinkt in Dehmels Kriegsteilnahme gespielt haben, darf nicht Dehmels großes Mißverständnis der realen Triebfedern der Zeit verhehlen.

Richard Dehmels Bedeutung für unsere Zeit erblicke ich vor allem darin, daß er den Pessimismus bekämpft hat. Der »Totenmesse« Przybyszewskis steht Dehmels »Lebensmesse« gegenüber. In einer Zeit, da Philosophen und Kulturhistoriker von Krisen des gegenwärtigen Zeitalters sprachen, erkannte Dehmel das Einheitliche in dem Zwiespältigen der Zeit, betonte er die bejahenden, hebenden Kräfte. In einer Zeit, da die Erben von Buckle und Darwin den Menschen als Marionettenpuppe sehen wollten, als Zola den Menschen als »*produit de l'air et du sol comme la plante*« zu begreifen versuchte, wies Dehmel mit Nietzsche auf die seelische Kraft des Individuums hin, als auf eine natürliche Kraft, vielleicht noch stärker und bedeutender als die anderen. In einer Zeit, als die Botschaft Rousseaus in Rußland und anderswo Nachhall fand, sprach Dehmel das Wort von unserem »Kulturgewissen«, suchte

er den tieferen Sinn unseres technischen Zeitalters zu ergründen. In einer Zeit, da man der Intuition, dem »Erleben« und »Urerleben« alleinige Bedeutung zusprach, wies Dehmel auf die Bedeutung des formenden Bewußtseins hin.

New York.

Harry Slochower.

Walter A. Berendsohn, Selma Lagerlöf. München, Albert Langens Verlag, 1927.

An und für sich ist es erfreulich, daß der Verlag Langen eine Biographie über Selma Lagerlöf erscheinen läßt. Nur ist man ein bißchen erstaunt über die ungewöhnliche Größe des hübsch ausgestatteten Werkes von Walter Berendsohn, Professor der Literaturgeschichte an der Hamburger Universität. Wird das Publikum ein so teures Buch über einen Dichter kaufen und lesen?

Die Freude verfliegt rasch genug, nachdem man nähere Bekanntschaft mit dem Werke gemacht hat. Ich habe noch nie eine Dichterbiographie gelesen, die so anspruchsvoll auftritt und so schnell in sich zusammenbricht, wenn sie einer genauen Prüfung unterzogen wird. Das muß offen herausgesagt werden, gerade weil Professor Berendsohn wiederholt erklärt, daß er etwas noch nie Dagewesenes vollbracht hat. »Nicht einmal Gundolfs großes Goethebuch hat es sonderlich weit gebracht,« meint Professor Berendsohn, »obgleich es bahnbrechend war.« Er will »Goethes Gestalt darstellen in Leben und Werk, als wären beide eins. Dadurch bleibt für die eigentliche Künstlerschaft Goethes unendlich viel zu tun.«

Wie wenig hat Berendsohn von der eigentlichen Methodik Gundolfs erfaßt! Gerade die große, einheitliche Anschauung Gundolfs, daß sowohl Leben wie Schaffen eines wahrhaft großen Künstlers aus derselben Quelle kommen muß, daß sein Leben Kunst und seine Kunst Leben sein muß, dürfte für das Erfassen Goethes außerordentlich zutreffen. Da Berendsohn drei Typen von Dichtern in kurzumrissenen Bildern hinstellt, Strindberg, H. C. Andersen, Goethe, mit der Bemerkung, die Lagerlöf sei Goethe am ähnlichsten, ist es umso bedauerlicher, daß er sich so weit von Gundolf entfernt. Er klagt darüber, daß eindringliche Charakteristiken der gesamten dichterischen Leistung für fast alle großen Erscheinungen fehlen. Erstens haben wir seit Sainte-Beuves Leistungen eine ganze Anzahl vorzüglicher Essays (Brandes, Walter Pater, Ricarda Huch, Stefan Zweig und andere), die den Kern einer Leistung herausschälen. Und bedeuten denn Kühnemanns Schiller- und Herder-, Brandes' Shakespeare-, Curtius' Balzac-, Bertrams und Simmels Nietzschebücher ganz und gar nichts in den Augen des Hamburger Professors? Ein Schriftsteller, der, wie Berendsohn, so geringe Begabung für den Essay hat, sollte es lieber unterlassen, Goethe oder Strindberg auf drei Seiten zu charakterisieren. »Daß Selma Lagerlöf mit dem Dramatiker Strindberg nichts gemeinsam hat, war anzunehmen. Ichgebundenheit und dienstwillige Hingabe machen den Gegensatz aus.« Es ist grundfalsch: Zwei Dichter, in derselben großen Epoche ihres Landes geboren, der Epoche der neuen schwedischen Dichtung, müssen zusammenhängen, auch bei größter Verschiedenheit. Berendsohn, der mit Recht so manches von unserer heimischen Forschung übernommen hat und Gewicht auf die Sprache als Element legt, sollte wissen, daß Strindberg auch die neue Literatursprache Schwedens geschaffen hat. Überhaupt wimmelt die ganze Darstellung derart von Gemeinplätzen und in allgemeiner Form gehaltenen Urteilen sachlicher oder gedanklicher Art, daß ein Kritiker dieser Biographie bald genug in helle Verzweiflung gerät. So versucht der Verfasser, mit ein paar Zeilen die Entwicklung der schwedischen Literatur zu schildern und bringt hier eine Reihe Urteile, die nur durch oberflächliche Kenntnisse entschuldigt

sind. Aber warum? So steht »die Literatur zur Zeit Gustavs III. unter französischem Gepräge.« Weiß Berendsohn nicht, wie stark der englische und dann der deutsche Einfluß schon um diese Zeit einsetzt? Ein allgemeines Werturteil heißt, »die schwedische Literatur sei undramatisch und vor allem untragisch«. Was bedeutet das? Kann nicht ein Epiker oder ein Lyriker tragisch sein? Wie steht es um Balzac, der wie ein Besessener schuf, nie zum Leben gelangte, nach dreimonatiger Ehe verblutete? Und glaubt Berendsohn, daß der schwedische Nationallyriker Gustav Fröding, erblich belastet und in Geisteskrankheit endend, weniger tragisch war und wirkt als Strindberg? Herr Professor Berendsohn bedauert, daß Gundolf mit einer bestimmten philosophischen Weltanschauung zu Werke geht, aber wie überlegen ist seine weitsichtige Einstellung dieser Dogmatik gegenüber!

Mit der Gabe der ewigen Wiederholung, die dem Verfasser eigen ist, hebt er die Bedeutung der »Weltanschauung« bei der Lagerlöf und überhaupt beim Dichten hervor. Mindestens hundertmal spricht er von ihrer »dienstwilligen Hingabe an die Sache der Menschheit«. Ohne Zweifel ist ihre Weltanschauung klar und ausgeprägt in ihren Werken wie bei wenigen. Aber muß sie deshalb in ihrer »Dienstwilligkeit« höher stehen als die armen »ichgebundenen« Poeten, die Herrn Berendsohn keine Weltanschauung in den Briefkasten stecken können? Zu diesen schwarzen Raben gehört nach Berendsohn vor allem Strindberg. Ich aber behaupte das Gegenteil: Gerade der Ichdichter, der auf jede »Anschauung« pfeift, kann das Allerhöchste leisten. Wo ist denn die ausgeprägte Anschauung bei Shakespeare? Er hat tausend, während ein Strindberg vielleicht nur hundert erreicht.

Es ist ja nichts als seichte Dogmatik, nichts als pastorale Wertung wie in einer Sonntagsschule. Noch schlimmer wird es, wenn der Verfasser mit dieser Dogmatik große Werte über die Weltanschauungen verknüpft. »Es gibt zwei Weltanschauungsformen, die ältere ist die Jenseitsreligion, die in ihrer reinsten Form Hinwendung zu Gott und Weltabkehr verlangt. Die jüngere ist die Diesseitsreligion, die rückhaltlosen Dienst am Menschheitsbau in uns und um uns fordert.« Ist dies mißverstandener Nietzscheanismus, so gnade Gott dem Christentum! Als ob diese Religion nicht den Dienst an der Menschheit gefordert hätte.

Aber es geht weiter: »Romantiker möchte ich all jene Menschen nennen, die aus dem Weltbild der neuen Zeit heraus zurückflüchten wollen in die alte Weltanschauung. — Sie sind religiös stark bewegt, aber sie haben keine Religion.« Dies ist die abschließende Ansicht Berendsohns von den Romantikern überhaupt. Ich würde mich gar nicht wundern, wenn man so etwas in der Burensprache für afrikanisches Publikum schriebe, aber in der deutschen Sprache für Deutsche? Hatte ein Novalis etwa keine Religion? Oder da von Schweden die Rede ist, wie ist Atterboms ganze Persönlichkeit und Dichtung zu deuten ohne sein tiefes Christentum? Ich verlange ja nicht, daß jeder Strichs geistreiche Sprüche über Romantik lesen soll, aber wohl kann man mit Walzels, Ricarda Huchs, Petersens Darstellungen sich in das Problem der Romantik vertiefen. Berendsohn leugnet, daß Selma Lagerlöf Romantikerin ist. Er ist hier wenigstens originell. Wir Schweden betrachten die ganze Periode der neunziger Jahre als eine Art Nationalromantik, wir sehen in Selma Lagerlöfs Lebensanschauung einen Abglanz der schwedischen Romantik, die wie bei Atterbom und Geijer stark mit protestantischen Elementen durchsetzt war. Und wir betrachten Gösta Berling als einen strahlenden Ritter der Romantik an sich. Wir sind so frei. Bezeichnend, daß Berendsohn nichts Rechtes mit diesem Epos anzufangen weiß.

Am längsten hält er sich auf bei der Hervorhebung der mündlichen Überlieferung für die Dichtung der Lagerlöf und meint, er hätte hier die Lösung ihrer Ano-

malie (O. Levertin) gefunden. Ja, aber dies weiß ja schon längst jedes Schulkind, ohne sich darüber im mindesten aufzuregen! Wenn dann der Verfasser nach allen breitspurigen Ausführungen über allgemeine Fragen endlich zu den Werken kommt, entsteht eine hundertseitige Langeweile. Sein Stil hat so gar keine Ausdrucksmöglichkeiten, entwickelt sich nur zuweilen zu Blüten wie diese: »Jedes Werk steht senkrecht in seinem Mutterboden wie ein Baum.« »Sie gehört zu dem Geschlecht, das aus dem Dunklen ins Helle strebt.« »Die Annäherung der Geschlechter birgt ja im Beginn immer ein lyrisches, jede Ehe ein dramatisches Element.« »Sie ist uns nun die große fesselnde Erzählerin, die in gediegenes Gold seelenvollen Menschentums verwandelt, was immer sie mit dem Zauberstab ihrer Kunst berührt.« »Daß aber die elf Genossen doch nur als reicher brokatner Hintergrund gelten müssen für die leuchtende Marmorstatue Gösta Berlings, läßt sich leicht nachweisen.«

Nun noch eines: Professor Berendsohn fühlt sich verpflichtet, Selma Lagerlöf gegen den Widerstand gewisser akademischer Kreise des heutigen Schweden zu verteidigen. Wer hat ihm diesen Floh ins Ohr gesetzt? Gleich nach dem Erscheinen Gösta Berlings gab es einigen Widerstand, der aber rasch genug verstummte. Und heute? Selma Lagerlöf, reich geehrt von allen, ist das erste weibliche Mitglied der alten schwedischen Akademie.

Es sei gern anerkannt, daß das rein Biographische mit großer Sorgfalt dargestellt ist, wie überhaupt das ganze Buch von starkem Fleiß zeugt und von eingehender Kenntnis der Dichtung und der Persönlichkeit Selma Lagerlöfs. Da verschiedenes offenbar von der Dichterin selbst herrührt, hat man in dieser Biographie die beste Gelegenheit, sich ein Bild vom Leben der Dichterin zu machen, das bestehen wird. Nur ist das Werk als rein geistige Leistung kein Fortschritt auf dem Wege zur Erfassung einer künstlerischen Persönlichkeit und ihres Schaffens.

Berlin.

Carl David Marcus.

K. Jaspers, »Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin«, 2. ergänzte Auflage. J. Springer, Berlin 1926.

Die 2. Auflage der bekannten pathographischen Studie erscheint im Rahmen der von Jaspers herausgegebenen Reihe »philosophische Forschungen« mit der Begründung: »Philosophie hat kein eigenes Gegenstandsgebiet, wohl aber werden gegenständliche Forschungen philosophisch, wenn sie bewußt an die Grenzen und Ursprünge unseres Denkens drängen. Die vorliegende Arbeit ist entstanden aus der Frage nach den Grenzen der Verstehbarkeit menschlichen Lebens und Schaffens. Alles Faktische, auch das faktische geistige Dasein, hat als solches ein Moment der Unverstehbarkeit. Im gegenwärtigen Falle, in dem es sich um die Rolle von Geisteskrankheiten handelt, kann dieses Faktische empirisch vergleichend bestimmter gefaßt, aber durchaus nicht etwa durchschaut werden.«

Es besteht kein Anlaß, hier auf die grundsätzlichen Probleme dieser programmatischen Erklärung einzugehen. Sie werden von verschiedenen Seiten anders gesehen: Bleuler hat es wiederholt abgelehnt, das unbestimmte Merkmal der »Verstehbarkeit« als Unterscheidungsmoment für die schizophrene Abart des heutigen Menschen gelten zu lassen. Und Kleist hat Jaspers und »seine Geistesverwandten« gehöhnt, weil sie »die Geisteskrankheiten als eine Art Schauspiel betrachten, dem sie mit Staunen und Ergriffenheit, Mitleid und Bewunderung folgen. Sie werden selbst hingerissen und reden in klingenden Worten vom festlichen Zug der Visionen, und sind glücklich, wenn sie dem diese rätselhaften Gebiete durchschreitenden Kranken

eine Strecke weit nachfühlend folgen können.« Weniger hochmütig, aber dafür mit viel feiner und intimer Analyse psychiatrischer und künstlerischer Einzelheiten, wenn auch der Aufgabe nicht ganz gewachsen, beschäftigt sich Riese (auf Kleists Spuren) mit »Vincent van Gogh in der Krankheit« (Bergmann, München 1926). Seine Polemik gegen Jaspers, später in einer Tageszeitung fortgesetzt, verkennt einem methodischen Fachgesichtspunkt zuliebe die Einstellung von Jaspers. In Sachen der eigentlichen Deutung, Erklärung der Beziehung zwischen Kunstwerk und Krankheit, worauf Riese den Hauptwert legt, kann er nichts sehr Wesentliches beibringen. Natürlich gefällt es dem Kunstschriftsteller, wenn »ein ungeheurer Drang zur Darstellung« als Grundantrieb sowohl für die Lebenskurve wie für die künstlerische Entwicklung van Goghs genannt wird. Aber der kluge Hausenstein spinnt diese doch recht vage »Erkenntnis« gleich weiter: — »nun geschieht, daß dieser Drang abgleitet; nun schneidet van Gogh sich jenes Ohr vom Kopf...; so stellt er dar — auch so«. Und damit sitzen die formal sicheren Erklärer fest und begreifen vielleicht plötzlich, daß Ref. in der »Bildnerei der Geisteskranken« möglicherweise durch gute Gründe und Einsichten veranlaßt war, alle Formulierungen vorläufig nur auf Richtung, nicht auf Abgrenzung anzusetzen, zu späterem Weiterbauen. Es muß leider gesagt werden, daß die sachlichen Meriten dieses thesenlosen Vorgehens auch von Jaspers nicht bemerkt worden sind. Aber dieses Problemgebiet ist ja bislang nur angeschnitten, und so kommt wenig darauf an, ob die wichtigen Erkenntnisse sich von den zitierbaren Übergangsthesen etwas früher oder später im Bewußtsein der Wissenschaft sondern.

Jaspers, dessen »Allgemeine Psychopathologie« immerhin neben Freuds psychoanalytischer Lehre den stärksten Einfluß auf die Entwicklung dieses ganzen Forschungsgebietes gehabt hat, geht also aus von dem Zustande der Ergriffenheit, den er gerade auf Grund seiner klinischen Erfahrung an Kranken den Werken wie den Persönlichkeiten eines Strindberg, van Gogh, Hölderlin, Swedenborg gegenüber erlebt hat. Er konnte sie nicht (wie es andere anscheinend für besser halten) als »Fälle«, einfach als Material nehmen für fachwissenschaftlich »kalte, klare Unberührtheit, die in der Fülle der bunten erregenden Einzelheiten die einfachen Linien des Allgemeinen und den sicheren Schritt der Gesetzlichkeit sucht« (Kleist). Nun, Jaspers' Rang besteht gerade darin, daß er die Anwendung solcher formalen Fachgesichtspunkte gegenüber einem Hölderlin, Nietzsche u. a. aus Gründen der menschlichen Kultur in ihre Schranken verweist und sich von der beschränkten Beamtenbarbarei fernhält, die im Namen des Diagnosenschemas schöpferischen Vorgängen und Menschen mit der gleichen Unberührtheit zu begegnen vermag wie einem kulturell bedeutungslosen »hoffnungslosen Fall«, oder, der Idee nach, wie den Serienschnitten eines Formalingehirns. — Für Fernerstehende, die etwa schon bei Jaspers die Einmischung psychiatrischer Fachgesichtspunkte in Erörterungen über Kunstwerke und Künstler glauben beanstanden zu müssen, mag dieses Schlaglicht auf die internen Spannungen im Lager der Psychiater von Interesse sein. Ihnen soll dadurch gezeigt werden, daß man auch heute noch sich nicht nur unbeliebt macht, sondern hochmütigen öffentlichen Zurechtweisungen aussetzt, wenn man, wie Jaspers, die Kompetenz der klinischen Psychiatrie für kulturelle Probleme skeptisch betrachtet, hingegen philosophischen Gesichtspunkten, kulturellen Maßstäben und menschlichen Wertungen in diesen Problemen einen höheren Rang zuerkennt.

Die Hauptbefunde, die Jaspers seinen allgemeinen Erwägungen zugrundelegt, sind seit der 1. Auflage in die Literatur übergegangen und öfters diskutiert worden: bei Strindberg weist er den Verlauf einer echten schizophrenen Psychose einwandfrei nach, da ein ungemein reichhaltiges biographisches Material alle Stufen dieses

Prozesses deutlich verfolgbar macht. Bei van Gogh führt er den Beweis bis zu hoher Wahrscheinlichkeit und lehnt die Versuche, die Krankheitsphasen auf Epilepsie (oder auch auf Paralyse) zurückzuführen, aus psychologischen und klinischen Gründen ab. Über Hölderlins Krankheit hat nie ein Zweifel bestanden. Jaspers schildert an ihrem Verlauf die Erscheinungsformen jener unter einem produktiven Aufglühen stufenweise eintretenden seelischen Verödung, die am Ende dieses quälend unbegreiflichen und brutalen Krankheitsprozesses steht. Swedenborg schließlich hält er gegen Einspruch von Gruhle ebenfalls für schizophren, indem er den Unterschied seiner Persönlichkeit von der »anderer Mystiker, wie Plotin, Meister Eckhart, Thomas von Aquino«, betont.

Aus Vergleichen mit »psychiatrischen Erfahrungen über Geistigkeit Schizophrener«, »über die Beziehung zwischen Schizophrenie und Werk« und »Schizophrenie und die Kultur der Zeit« entwickelt Jaspers seine Anschauung, die sich so zusammenfassen läßt: »Ist die Schizophrenie bei diesen besonderen Menschen die Ursache oder eine Ursache für das Schaffen der Werke?« Diese in der Tat quälendste und einstweilen nicht befriedigend zu beantwortende Frage läßt Jaspers offen, sucht aber nach begrifflichen Handhaben zu einer Bejahung. Die zweite Frage lautet: »Wird ein von uns positiv bewerteter Stilwandel nicht bloß durch Schizophrenie, sondern auch durch andere außergeistige Vorgänge bedingt?« — Jaspers neigt dazu, der Paralyse eine ähnliche Macht zum Stilwandel beizumessen, geht aber auf sonstige Bedingungen dazu nicht ein, da in seiner Terminologie wohl alle anderen Motive als geistig, als verstehbar anzusprechen sind. In diesen Problemkreis wird sich bei anderer, durch Nietzsche uns längst zur Pflicht gemachter Betrachtungsweise mehr Licht bringen lassen. Die dritte Frage: »Hat die Stilwandlung der Schizophrenie etwas im Werk sichtbares Spezifisches?« stellt in der Tat eine Riesenaufgabe, wie Jaspers sagt. Aber es wäre möglich, daß man, um diese zu lösen, noch weiter ausholende Umwege gehen müßte. Z. B. die zeitgebundene psychologische Abgrenzung »der Schizophrenie« als eines Krankheitswesens, das »außergeistig« einbricht und deshalb unverstehbar sei, einmal zu suspendieren und die ganze Schar der allgemein »abnormen« Künstler unbefangen psychologisch zu erforschen. Auf diesem Umwege rückt Ref. z. B. der Aufgabe zuleibe. Es kann doch im Grunde kein Zweifel darüber bestehen, daß wir auf diesem ganzen Forschungsgebiete in Ketten tanzen, solange wir die eben gerade geltenden (und zugleich bestrittenen) Denkformen eines Fachgebietes, sei dies nun Psychiatrie, Ästhetik oder was immer, als entscheidende Instanz anerkennen. Man wird nur ihre methodischen Hilfsmittel benutzen, aber jede Entscheidung über Wesensfragen aus ganz anderen Schichten holen müssen. Daß Jaspers in dieser Hinsicht einfach offen die Grenze zwischen diskutablen Thesen und dem persönlichen Interesse des Privatmenschen kenntlich macht, spricht für jene psychologische Redlichkeit, die heute so selten ist, daß führende Fachleute noch nicht einmal den Begriff kennen, geschweige denn den inneren Rang, den er bezeichnet.

Frankfurt a. M. Prinzhorn.

Ernst Kieseritzky, Die Schönheit unserer Muttersprache. Leipzig u. Berlin, Teubner, 1926. VII u. 386 S. M. 8, geb. M. 10.

Das vorliegende Buch will unmittelbar praktischen Zwecken dienen, will jedem seine Sprache als Wesensausdruck liebenden Deutschen, besonders aber dem Lehrer ihres Baues und ihres Charakters wertvolle Winke für eine tiefere und vor allem lebendigere Erfassung ihrer Eigenart geben. Ohne durch entbehrliche Theorie lästig zu fallen, werden in großen Abschnitten die deutschen Laute, der Wortton, Satzton,

die Wortstellung und Wortschöpfung in zahlreichen Unterabschnitten behandelt. Eine Fülle bemerkenswerter Beobachtungen wird hier vorgelegt, die von ebensoviel feinem Sprachgefühl wie gesundem Urteil zeugen. So ist zu hoffen, daß sich Kieseritzkys Buch neben anderen Versuchen zur Pflege deutscher Sprache wie etwa denen von E. Engel, R. M. Meyer, O. Weise, W. Wustmann durchsetzen wird.

Greifswald. Kurt Gassen.

Willi Flemming, Das Wesen der Schauspielkunst. Rostock o. J., Hinstorff. 140 S.

Auch wenn man einer Kunst mit den Werkzeugen der Wissenschaft zu Leibe will, muß künstlerische Veranlagung, eine besondere Blutmischung dabei Hilfe leisten. Blitzartig wird mir so in den Ausführungen Wölfflins und Bodes das Wesen eines Gemäldes, einer Plastik aufgehellt, oder durch Avenarius ein Gedicht der Droste. Und nicht nur ein Gemälde, eine Plastik, ein Gedicht, sondern gleich die ganze Kunstübung, zu der sie gehören. Für die Schauspielkunst wären etwa Laube und Martersteig als solche latente Begabungen zu nennen.

In Flemmings Versuchen vermisse ich diesen Einschlag. Zudem scheint es, als habe er zu wenig starke schauspielerische Leistungen gesehen. Auch wo er Kainz und Moissi nennt, werden sie nicht lebendig. Daß er, der sparsam auf einschlägige Arbeiten verweist, Anatole France und auch bei ihm nur eine Romanfigur als Kronzeugin aufruft, empfinde ich als Entgleisung. Vor allem aber gibt er sich viel zu viel mit den Handwerkern der Darstellung ab, die mit einer gewissen Geschicklichkeit etwas »nachmachen«, und mit den Laienspielern, die trotz der »magischen Wurzel« Flemmings mit der eigentlichen Schauspielkunst so gut wie nichts gemein haben. Er scheint auch »theatralische Gebärden« und das »rollende Bühnen-R«, die er aus den Passionsspielen mit Recht verbannt wissen will, noch für einen künstlerischen Bestandteil der Berufstheater zu halten. An welche Bühne denkt er dabei?

Wenn er Dramaturg und Regisseur in ihrem Verhältnis zur Dichtung und Aufführung abgrenzt, so ist das nur papieren. In Wirklichkeit läßt sich kein Regisseur vom Dramaturgen in die Textbehandlung hineinreden. Wie primitiv ist seine Auffassung, den rezitierenden Schauspieler als jemand hinzustellen, der »zum Publikum redet«, den spielenden dagegen als jemand, der »nicht zur Zuschauerschaft, sondern zu seinem Partner« spricht! Das erste mag vorkommen, wo ein kleiner Theaterroutinier Gedichte aufsagt, das zweite paßt weder auf solche Handwerker noch auf Künstler: die haben zwei Fronten, an die sie sich wenden, den Partner auf der Bühne und das Publikum im Zuschauerraum. Weiß der Verfasser nicht, daß schon der Dichter und oft durch den gleichen Satz das Publikum aufklärt und den Partner einlullt! Das wäre ein schlechter Schauspieler, der hier nicht zu beiden spräche. Aber freilich, die Trennungslinie ist nur mit zarten Sinnen abzutasten.

Flemming nimmt eine magische und eine mystische Wurzel für verschiedenartiges Schaffen an und differenziert beide nicht recht einleuchtend. Vielleicht hätten sie sich besser zusammenlegen lassen als eine geheimnisvolle Unterströmung. Wohl aber fehlt mir neben seiner mimischen Wurzel die klangliche. Das wird in heutiger Zeit besonders klar, wo sich das Theater in eine Film- und eine Rundfunkhälfte teilt.

Ich glaube, die Forschung ist für eine wissenschaftliche Formulierung noch nicht reif. Fürs erste sollte man recht fleißig hervorragende Einzelleistungen, soweit es möglich ist, fixieren und vom Einzelnen langsam zum Vielfachen, endlich zur Verallgemeinerung fortschreiten.

Berlin. Ferdinand Gregori.



Hans Knudsen, Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland. Handbücher des Hochschulstudiums in Deutschland. (Im Auftrag des Auslandsamtes der Deutschen Studentenschaft herausgegeben von W. Zimmermann und Heinz Hendriock.)

Immer noch liegt die junge Wissenschaft vom Theater zwischen drei mehr oder weniger scharfen Feuern. Einmal ist da der schreibselige Dilettantismus, dem sie allmählich — langsam, aber umso sicherer — entwächst und das Wasser abgräbt, so daß er voll Unmut und unter gelegentlichen Gegenstößen zusehen muß, wie er wiederum aus einer seiner Hauptdomänen, ja geradezu aus seiner Hochburg heraus! — oder doch an die Randgebiete — verdrängt wird; ganz wird er natürlich nie zu vertreiben sein. Zum zweiten sperrt sich die zünftige Wissenschaft in teils tiefgründiger Skepsis, teils konventioneller Verknöcherung gegen den neuen Eindringling, der ihr nicht die nötigen Garantien »ausreichender Vorbildung« zu bieten scheint, — ja sie traut ihm gar nicht zu, daß er überhaupt imstande ist, diese jemals zu erwerben. Und zum dritten endlich gibt sich die praktische Kunstübung nicht weniger reserviert. Wenn sie nicht gar die Nase rümpft über die »Stubengelehrten« und von dem alten Recht des freien Künstlers, über die pedantischen Anatomen seiner springlebendigen Musenkinder sich zu ärgern oder zu moquieren, ausgiebig Gebrauch macht, so setzt sie doch oft noch sehr wenig Vertrauen in die Bereicherungsmöglichkeiten von seiten der in ihren Augen mehr oder weniger abstrakten Theorie. Aber gerade diese dritte Front ist in den letzten Jahren am meisten gelockert worden; nicht zuletzt die maßgebenden Leute der Praxis sind ganz und gar nicht mehr unter den Schreiern wider den »lateinischen Regisseur« zu finden. Die Dinge haben sich ja auch entschieden geändert in unserem Bühnenleben; der wissenschaftlich vorgebildete Bühnenmann ist auf schnellem Vormarsch und heute längst keine Ausnahme mehr. Und an die Adresse der hier noch Zweifelnden richtet sich vor allem die obige Schrift; sie will — in Verbindung mit unmittelbar informierenden und propädeutischen Zwecken — die letzten Widerstände brechen und sucht deshalb mit Erfolg die Grundlosigkeit jenes alten verallgemeinernden Vorurteils zu beweisen. Knudsen ist aber keineswegs blind und einseitig genug, solche wissenschaftliche Vorbildung unter allen Umständen fordern zu wollen. Wie alle ernsthaften Vertreter seines Faches weiß er sehr genau, daß ursprüngliche Theaterbegabung wesentliche Voraussetzung ist und bleiben muß. Aber eben Voraussetzung! Genies brauchen über sie hinaus allerdings nichts mehr als allenfalls praktische Erfahrung. Aber sie stehen bekanntlich nicht an allen Straßenecken. Das Talent — auch das große Talent! — wird durch Bildung immer gefördert werden, am allermeisten in schwankenden, stilunsicheren Zeiten und gerade in der überaus stark theoretisch-wissenschaftlich unterbauten künstlerischen Tätigkeit des Regisseurs und noch mehr des Dramaturgen, Theaterleiters, Kritikers — sofern dieser ist, was er sein soll. Doch scheint mir hier eine Einschränkung nötig, die Knudsen übersieht: Nicht nur der Schauspieler unterliegt — seiner anderen menschlichen und geistigen Struktur gemäß — anderen Bildungsbedingungen: es gibt auch unter den Regiebegabungen solche ähnlicher Natur, für die theoretisch-historisches Wissen und abstrakte Systematik nicht nur keine Bereicherung und Förderung, sondern manchmal geradezu unerträgliche Belastung und Hemmung mit sich bringen, weil bei ihnen der geistige Schaffensprozeß, dem des Genies in der Art, wenn auch nicht im Ausmaß verwandt, auf unbewußte Unmittelbarkeit angewiesen bleibt. Eines schickt sich nicht für alle und man sollte sich hüten, solche Leute in theaterwissenschaftliche Institute zu drängen; das Ergebnis diskreditiert in solchem Falle nicht jene Begabungen, sondern die Ausbildungsmethode! —

Doch für die andern — immer »Theaterblut« vorausgesetzt! — können solche Institute zu großem Segen werden, wenn sie erst ihre Kinderkrankheiten überwunden haben und vor allem auch materiell besser fundiert werden können, als in unseren tristen Zeiten. Ihr größtes Plus ist die Probebühne, die — das scheint mir Knudsen nicht genügend zu betonen — für regietechnische Übungen und Versuche ebenso wichtig ist wie für theatergeschichtliche Rekonstruktionen. Allerdings: auch der Universität gegenüber muß ihre Stellung gefestigt werden, was am allerbesten durch Leistungsbeweise in strenger Wissenschaft geschieht. Dann wird trotz der starken traditionellen Abneigung, die in philosophischen Fakultäten gegen alles irgendwie Pragmatische herrscht, der jüngsten sezessionistischen Nachfolgerin der Bildkunst- und der Musikwissenschaft volle Befreiung aus der Fremdherrschaft der deutschen Philologie — nebenbei gesagt ist es mir aus verschiedenen Gründen immer unerfindlich gewesen, warum Knudsen und einige andere von den älteren Herrmann-Schülern so starr an dem einseitigen und ohnehin etwas schiefen Ausdruck »Theaterphilologie« festhalten! — und damit volle Prüfungsberechtigung nicht länger versagt werden können (nach dieser Richtung hin wäre eine etwas eingehendere Orientierung über die — übrigens in der neuen Zeitungswissenschaft ziemlich parallelliegende — Kampfsituation, ihre Ursachen und Aussichten, nicht zuletzt aber auch über die nötigen und zweckmäßigen Kampfargumente sehr wünschenswert und nützlich gewesen!). Daß die gleichstrebende »Allgemeine Kunstwissenschaft« ihr dabei Hilfsstellung leisten kann und muß, leuchtet ebenso ein, wie die Tatsache, daß sie dabei nur sich selbst hilft und gleichen Dienst zurückerwarten kann. Denn es ist nur logisch, daß der Verfechter einer selbständigen Wissenschaft vom Theater, die sich aufbaut auf den Grundsätzen von der Eigenheit ihres Gegenstandes und der daraus folgenden Eigengesetzlichkeit ihrer Methodologie, zugleich ein Verfechter der »Allgemeinen Kunstwissenschaft« sein muß. Mehr noch als alle anderen Teilkunstwissenschaften ist die Theaterwissenschaft auf allgemeine Kunsterkenntnisse angewiesen. Denn sie steckt noch ganz in ungeklärten Anfängen und die Ästhetik allein hilft ihr nicht.

Im übrigen findet man an stofflichem Inhalt in Knudsens Schrift eben das, was man bei solcher Themenstellung zu erwarten pflegt, und das übersichtlich, knapp und doch so gut wie lückenlos: Wesen, Entwicklung, Aufgaben und Organisation des neuen Wissenszweiges und Lehrfachs. Mit Recht ist auch die auf inneren und äußeren Gründen — nicht zuletzt auf Max Herrmanns überragender Leistung und Tätigkeit — beruhende besondere Bedeutung Berlins (gegenüber den anderen vier einschlägigen Universitäten: Köln, Kiel, München und Frankfurt) in diesem Zusammenhange hervorgehoben.

Berlin-Wilmersdorf. Heinrich Härle.

Hans Doerry, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 35. Berlin 1926. 147 S.

Doerry setzt im ersten Drittel seines zuverlässigen Buches zunächst Diebolds Arbeit über das Rollenfach im 18. Jahrhundert fort und bestimmt die Grenze, an der die alten Fachbezeichnungen zu Ende kommen, etwa mit dem Jahre 1830. Denn nicht die Heroen der Literatur wie Kleist oder Hebbel bestimmten eine Änderung der Rollenfächer, sondern die französischen Gesellschaftsdramatiker in Scribes Gefolge, zu dem in Deutschland vornehmlich Bauernfeld in Wien gehörte. In dem neuen Konversationsmilieu findet Doerry als wichtigste Neulinge der Szene die »Salondame« und den »Bonvivant«, die seit der Mitte des Jahrhunderts das moderne

Stück beherrschen bis zu Ibsens Realismus. Mit Ibsens Figuren läßt sich das alte Fach nicht mehr erfüllen. Ist Oswald Alwing noch schlechthin »Liebhaber« oder gar ein junger »Held«? Ist Hedda Gabler oder Ella Rentheim noch »Salondame«? Man besetzt zwar noch ungefähr nach den alten Fächern bis der moderne Regisseur erscheint und aus der Individualität der modernen Rollen die »individuelle Besetzung« zur Konsequenz macht. Es gibt keine Fächer, fast keine Haupt- und Nebenrollen mehr: alles wird Charakterrolle. Das »Fach« war das Privileg des Einzelschauspielers. Das »Ensemble« ist das Einheitsideal des Spielleiters. Der Regisseur ist der geborene Feind des Rollenfaches. Doerry zieht die Entwicklungslinie mit Sicherheit nach guten Belegen. Man hätte allerdings gerne den Nachweis der ersten »Sentimentalen«, »munteren Liebhaberinnen«, »Naturburschen« und dergleichen etwas genauer gewünscht. Auch wäre ein Versuch, die heutige Verteilung der Rollenfächer im praktischen Betrieb einigermaßen festzustellen, erwünscht gewesen, da das 19. Jahrhundert ja schließlich nicht nur mit der Jahreszahl 1900 aufhört, sondern bis zur expressionistischen Krise literarisch weiter dauert. Auf sozialem und rechtlichem Gebiet führt Doerry denn auch sein Thema bis zur Gegenwart.

Mag das Rollenfach in seinen alten Formen auch erledigt sein, so lebt es praktisch in seinen Bezeichnungen, in den Ansprüchen der Schauspieler und zur Orientierung des Direktors dennoch weiter. Die Vertragsformulare des Bühnenvereins haben es 1876 zwar abgeschafft, aber seit 1919 wird zugunsten des Schauspielers eine Fachangabe wieder zugelassen — so unbestimmbar die modernen »Fächer« scheinen mögen. Immer und ewig bleiben gewisse ewige Typen der Alten und der Jungen, der Pathetischen und der Komischen bestehen und bilden nach den äußeren und inneren Eigenschaften der Schauspieler ihre Rollenfächer. Nur die Bezeichnungen, die Rechtsansprüche und die künstlerischen Geltungen gewisser Rollenbezirke wechseln. Aber das Fach ist eigentlich immer gegeben. Wohl ist Doerry durchaus im Recht mit seiner Behauptung, daß seit dem Aufkommen der modernen Regie das Rollenfach als »künstlerisches Prinzip« aufgehört habe. Vielleicht aber sind wir nur in der Übergangskrise von den Fächern der alten Gesellschaftskomödie und Heroen-Tragödie zu den modernen Fächern des »technischen« oder des »sozialen Helden«, des »ekstatischen Liebhabers«, des Girls, der Dirne, des kurzhaarigen Mannweibs usw. Doerrys wissensreiches Buch muß bald seine modernste Ergänzung finden.

Frankfurt a. M. Bernhard Diebold.

Alfred Holtmont, Die Hosenrolle. Variationen über das Thema »Das Weib als Mann«. München, Meyer u. Jessen, 1925. 247 S.

In seiner klugen und fördernden Untersuchung über das »Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts« (1913) hat B. Diebold auch die Hosenrolle oder, wie man in dem behandelten Zeitabschnitt sagte, die »verkleidete Mannsrolle« besprochen, indem er auf die *commedia dell' arte,* auf französische und spanische Verkleidungsstücke des 17. Jahrhunderts, auf das Beispiel der Neuberin hinwies. Die Chr. Heinr. Schmidsche »Chronologie des deutschen Theaters« sprach 1775 davon, daß die Hosenrolle »immer ein Lieblingsgeschmack der deutschen Schauspielerinnen gewesen« sei; sie ist also ein Gegenstand, der Sonderuntersuchung durchaus wert. Holtmont, der diese Untersuchung anstellt, betrachtet die Sache allerdings nicht ausschließlich vom theaterwissenschaftlichen Standpunkt aus, sondern will »im besonderen die Wechselbeziehungen zwischen der gesellschaftlichen Betätigung der Frau und ihrer körperhaften Ausdrucksform« (S. 212) beachten, so daß er nahezu in dem ersten Viertel des Buches der Geschlechtswandlung in der

Frauenkleidung außerhalb des Theaters nachgeht und die mannigfachen psychologischen, praktischen, erotischen, kultischen usw. Gründe sucht. Das zusammengelesene und zusammengebrachte Material ist weder alltäglich noch eng begrenzt und in seiner Fülle jedenfalls erstaunlich. In der Verwertung geht der Verfasser einen Mittelweg zwischen gewollter Wissenschaftlichkeit und amüsanter Plauderei. Daß es nicht zuletzt auf gute Unterhaltung ankommt, lehren die Bilder. Ihre Zahl ist erfreulich groß, aber von einer Verarbeitung des Bildmaterials in den Text ist keine Rede. Selten einmal fallen Text und Bilder so völlig auseinander wie hier. Offenbar auch hat in der Auswahl der Zufall eine große Rolle gespielt; denn sonst hätte man nicht so manches gleichgültige Beispiel gehäuft und für neuere Zeiten so bedeutende Vertreterinnen wie Anna Schramm, Hansi Niese, Gertrud Eysoldt außer acht gelassen. Für die George Sand der Agnes Straub, S. 207, dürfte die Unterschrift »Venetianische Nacht« wohl richtiger »Flucht nach Venedig« heißen.

Berlin.

Hans Knudsen.

Die Akademie. Drittes Heft: Festgabe Rudolf Lehmann zu seinem siebzigsten Geburtstag am 26. März 1925 dargebracht von Ludwig Bendix, Franz Boas, Max Dessoir, Friedrich Eschrich, Aloys Fischer, Ernst Gehrcke, Ernst Goldbeck, Rudolf Lehmann, Robert Franz Müller, Fritz Rippe, Bernhard Schmeidler, Erich Seeberg. 250 u. VIII S. Verlag der Philosophischen Akademie Erlangen, 1925.

Nur zwei Aufsätze aus dieser Sammlung berühren das Gebiet der ästhetischen Fragen.

1. Franz Boas behandelt »die Form in primitiver Literatur«. Sein Aufsatz legt ein beredtes Zeugnis davon ab, wie der große Wandel in den Geisteswissenschaften, wie wir ihn jetzt erleben, seine Wirkungen bis in die Völkerkunde hinein zu erstrecken beginnt. Als Aufgaben der künftigen ethnologischen Forschung bezeichnet er am Schluß seiner Arbeit »erstens die Bestimmung derjenigen Züge literarischer Tätigkeit, die der ganzen Menschheit gemeinsam sind; zweitens die Bestimmung des literarischen Stiles eines jeden Volkes«. Vor einigen Jahrzehnten würde ein so exakter Forscher wie Boas derartige Fragestellungen jedenfalls in das Reich der Spekulation verwiesen haben. Während bisher die kunstwissenschaftlichen Probleme aus dem Stoffgebiet der Völkerkunde fast nur von Kunsthistorikern und Musikwissenschaftlern behandelt sind, dürfen wir danach hoffen, daß sie künftig auch bei den Ethnologen selber Interesse finden werden. — Die Herrschaft einer Form oder eines Stiles in der primitiven Literatur erblickt Boas vor allem in der verbreiteten Neigung der wortgetreuen Wiederholung. Wenn z. B. verschiedene Personen die gleiche Situation durchleben, wiederholt sich deren Schilderung wörtlich. Ähnlich ist es bei Aufzählungen und Beschreibungen, die sich auf zusammengesetzte Gegenstände beziehen, indem hier eine immer wiederkehrende Vorstellung jedes Mal mit den gleichen Worten ausgedrückt wird. Boas spricht dabei geradezu von rhythmischer Wiederholung: die formelhaften, wiederkehrenden Elemente sind in sehr vielen Fällen in der Tat rhythmisch gegliedert und müssen als Poesie aufgefaßt werden (S. 162). Mit Recht polemisiert Boas dabei gegen die bekannte Anschauung Karl Büchers vom Ursprung des Rhythmus aus der Arbeit und vertritt den Standpunkt, daß eine Freude an der regelmäßigen Wiederholung auf allen Gebieten dem Mensch von Haus aus eigen ist und nicht erst von der Freude an der regelmäßigen Bewegung her auf andere Gebiete übergegriffen habe. — Indem Boas seinen Gegenstand an einer Reihe von Beispielen über ein weites Völker-

bereich verfolgt, geht er auch der Frage nach der individuellen Färbung nach, die die Poesie jedes Stammes entsprechend dem jeweiligen Charakter ihrer besonderen Kultur jedesmal nach seiner Anschauung besitzt, wobei allerdings vielfach mehr von dem Inhalt als von der Form der Dichtung die Rede ist. Mit Recht weist er dabei darauf hin, wie die Verschiedenheiten des Stiles sich mit der Verschiedenheit der Rassen in keinen Zusammenhang bringen lassen (S. 166).

2. Max Dessoir behandelt »das Schauspiel im Schauspiel«. Seine verschiedenen Typen »werden zusammengehalten durch die gemeinsame Wirkung der Entwirklichung«. An solchen Typen unterscheidet er: 1. das Rahmenspiel, bei dem Träume oder sonstige dem übrigen realen Zusammenhang des Lebens entzogene Erlebnisse als inneres Schauspiel uns Wahrheiten des Lebens enthüllen, während das Rahmenschauspiel vor allem zum Schutz gegen die Außenwirklichkeit bestimmt ist. 2. Das Zwischenspiel, bei dessen einfacheren Formen unorganisch fremdes oder eigenes Gut eingeschaltet wird, während bei den höheren Formen die Einschaltung in organischem Zusammenhang mit dem Rahmenschauspiel steht, insbesondere die Peripetie herbeiführt. 3. Das Wechselspiel als »die romantische Form eines dauernden In- und Durcheinanders zweier Handlungen«, wie beim Sommernachtstraum oder bei Pirandello.

Kohlhasenbrück. Alfred Vierkandt.

Benedetto Croce, Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Europäische Bibliothek. Dritte Serie. Bd. 12. 67 S. 8°. Verlag Rascher & Cie. Leipzig u. Stuttgart 1925.

Benedetto Croce hat im vorigen Jahre im Züricher Lesezirkel Hattingen in einem Vortrag zu einem der vielumstrittensten Probleme der Kunstwissenschaft Stellung genommen: zum Barock. Es muß zunächst überraschen, wie dieser moderne Philosoph die Stiluntersuchungen besonders der deutschen Kunstwissenschaft (Riegl, Wölfflin, Schmarsow, Weisbach), die ihm wohlbekannt sind, wie die wörtlichen Zitate erweisen, kurzer Hand beiseite schiebt und den Barock jeder Gegenüberstellung mit der klassischen Kunst beraubt, ihn einfach als Abfall, als Unkunst kennzeichnet. Fast scheint es, als ob Croce seit Burckhardts Zeiten nichts gelernt und nichts vergessen hätte, nur war dessen Einseitigkeit tief begründet und doppelt erfreulich, während man bei dem Philosophen Croce anno 1925 eigentlich etwas erstaunt ist.

Croce geht von der Entstehung der Vokabel: Barock aus, die als »mißbilligend in jedem Sinne, schlecht« sich auf jedes minderwertige Kunstwerk bezieht. Zu einer Zeitcharakterisierung in unserem Verstande wird sie erst in der Epoche des Klassizismus, der den ganzen Barock verdammt. Als Beispiel eine Äußerung Francesco Milizias in seinem »*Dizionario delle belle arti del desegno*« 1797: »Barock ist der Superlativ des Schrullenhaften, die Übertreibung des Lächerlichen. Borromini verfiel in Phantastereien, aber Guarini, Pozzi, Marchioni verfielen in der Sakristei des St. Peter usw. ins Barocke«. Diese Meinung ist auch noch die Croces. Der Barock gilt ihm als schlechter Geschmack und als literarische Pest: »Von der Kunst verfälscht der Barock das Aussehen und den Namen; er führt sich statt ihrer ein und verdrängt sie ... Das Gesetz des Barock: individuelle Laune der Bequemlichkeit, der Grille« ... er ist »hedonistisch«, d. h. er läßt sich nur als Genuß dessen rechtfertigen, was ergötzt, »obwohl er gegen alles und vor allem gegen die Kunst selbst verstößt« (S. 12). Und wie sieht diese wahre Kunst demgegenüber aus, was hat sie für einen Sinn, Zweck, was für Wirkungen? Croce bestimmt charakteristischer Weise dieses ihr Wesen von seinem idealistischen Gehäuse aus (also nicht immanent!):

»sie gibt reine, ideale, seelische Erschütterung«. Statt zu sagen, was sie ist, etwa Darstellung von der und der formalen Struktur, von dem und dem Gehalt, spricht er aus, was sie gibt und geben soll. Die Norm ist natürlich der künstlerischen Entwicklung und der Umstellung des Kunstwollens von vornherein entrückt; es wird gar nicht der Versuch gemacht, die Kunst dieser Epoche aus ihren eigenen Tendenzen und Möglichkeiten zu beurteilen. Kann man denn zu allen Zeiten klassische Kunst haben, wenn man sie auch für die weitaus bedeutendste hält? Wenn man »an einem barocken Gedicht oder Bild die dichterische und künstlerische Zusammenhanglosigkeit, anderseits den Zusammenhang mit dem auf die praktische Nutzanwendung gerichteten Zweck« konstatiert, so liegt das wohl mehr an der verkehrten Einstellung als an dem Kunstwerk selbst. Das qualitätvolle Barockwerk hat schon in sich künstlerischen Zusammenhang, der freilich zum Teil an den Werten des »Paradoxen« und der »Bravour-Schilderung« (man kann diese Vorfindlichkeit auch freundlicher ausdrücken) und übrigens noch an vielen anderen hängt, die Croce von seinem vorgefaßten moralischen Idealismus aus freilich ablehnen muß. Es geht aber nicht an zu sagen: »Der Barock stellt eine ästhetische, aber auch eine menschliche Sünde dar, er findet sich überall und zu allen Zeiten.« Das Wort »Sünde« gehört überhaupt nicht, auch nicht in übertragenem Sinne, in eine methodische Untersuchung hinein. Sünde ist natürlich zu allen Zeiten möglich, barocke Kunst aber nur vom Ausgang des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. War dies, nebenbei, die Zeit der konzentrierten Anhäufung der Sünde? Croce selbst findet es »nützlicher«, unter Barock »jene künstlerische Verunstaltung zu verstehen, die man ... im 17. Jahrhundert ... beobachtet«, ihn als »historischen Begriff« zu fassen. (Es gibt historische Phänomene, aber was ist mit »historischem Begriff« gemeint?)

Interessanter sind die weiteren Ausführungen, daß es sinnlos und überflüssig ist, für das Entstehen des Barock psychologische Ursachen namhaft zu machen (weil nämlich das Irren psychologisch nicht gerechtfertigt zu werden braucht); er kann auch nicht aus dem Jesuitismus erklärt werden; die Jesuiten haben keinen eigenen Stil hervorgebracht, wie P. Braun demonstriert hat, sie haben immer im jeweiligen Zeitstil gebaut. Vielmehr ist der Barock »eine Kundgebung des europäischen Geistes«, die nur historisch ihr erstes Aufleuchten in Italien hat. Etwas lächerlich mutet dann wieder das Fazit an, der Barock habe nur den Sinn gehabt, das menschliche Irren aufgewiesen und damit den Weg zu seiner Überwindung geöffnet zu haben. Wir können nun und nimmer zugeben, daß der Barock »die Verneinung und die Grenze dessen bedeutet, was eigentlich Kunst ist«.

Die eigenartig ablehnende Stellungnahme des Verfassers zum Barock wird erst ganz aus dem zweiten Aufsatz über die Gegenreformation erhellt. Hier offenbart der liberale Kulturphilosoph seine Bewertungen und Wertstufen: Renaissance und Reformation gelten als »universelle Forderungen des menschlichen Geistes«. Die Gegenreformation aber verteidige nicht eine Idee, sondern die Kirche, d. h. eine Institution auf dem Gebiete des Empirischen, Vorübergehenden. Es ist eigenartig, daß Croce den Ewigkeitsanspruch und den idealen Gehalt (wie er es nennen würde) der Kirche verkennt und ihr nur soweit historisch bahnbrechende Bedeutung verleiht, als sie durch ihre politische Klugheit an der Zusammenfassung der italienischen Kräfte gearbeitet und wider ihren Willen dem Fortschritt gedient hat.

Die Darstellung ist oft ganz prächtig und stilistisch hinreißend.

Hamburg.

Klaus Berger.



G. Gentile, *L'esprit, Acte Pur. Traduit de l'Italien par A. Lion.* Paris 1925.

Die überragenden Köpfe der italienischen Philosophie der Gegenwart sind Benedetto Croce und Giovanni Gentile, die Verkünder eines neuen Idealismus, der sich gegen den in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Europa beherrschenden Positivismus erhebt. Während Croce bei uns durch Übersetzungen seiner philosophischen und literarischen Hauptwerke bekannt ist und überdies seine Ideen durch Männer wie Voßler und Schlosser verbreitet sind, ist Gentile den weiteren Kreisen der Gebildeten so gut wie unbekannt, und auch in den Fachkreisen trifft man selten eine intensivere Kenntnis seines Werkes. Bedenkt man aber, daß rein philosophisch betrachtet Gentile bedeutend interessanter als Croce ist: eine stärkere, konzentrierte, durchgeformte Persönlichkeit von wahrhaft denkerischer Haltung neben jenem, der mehr den Typ eines geistvollen *homme de lettres* darstellt, so ist es fast beschämend zu sehen, daß die Franzosen die Bedeutung dieses Mannes eher durch eine Übersetzung würdigten als wir. Um so mehr möchte ich allen, denen die italienischen Originalwerke unzugänglich sind, diese französische Übersetzung des Gentileschen Hauptwerkes »*Teoria Generale dello Spirito come Atto puro*« empfehlen.

Nicht nur die soziologischen Zusammenhänge dieser Philosophie mit dem herrschenden System Italiens, die sich äußerlich darin ausprägen, daß Gentile faszistischer Kultusminister war und daß Mussolini ihn seinen »*spirituale maestro*« nennt, sondern auch ihr spezifischer Inhalt erregt unser tiefes Interesse. Sie stellt den interessantesten Versuch einer Umbildung des Hegelianismus innerhalb des bourgeoisen Denkens der Gegenwart dar, den ich kenne. Gentile leistet das für Hegel, was Cohen und die Marburger Schule und weiterhin der Neukantianismus überhaupt für Kant geleistet haben, er arbeitet ein Moment des Hegelianismus in einseitiger und scharfer Verfolgung zu einem völlig neuen in sich geschlossenen Weltbild aus. Das ist genau wie bei Cohen das Moment der schöpferischen Subjektivität. Die Philosophie Gentiles ist Subjektivismus. Wenn Hegel gelehrt hatte, daß das Absolute Subjekt sei, so wird hier das Subjekt zurückgebogen in seinen positivistischen und transzendentalen Aspekt. Gentile liest Hegel mit den Augen Berkeleys und Kants. Der Berkeleysche Satz der Bewußtseinsimmanenz *(esse = percipi)* kombiniert sich mit dem kantischen Prinzip der schöpferischen Subjektivität, und so entsteht ein Standpunkt mit starken positivistischen und transzendentalen Einschlägen, ein verpositivierter und verkanteter Hegel, der im Resultat mit jenem wenig mehr gemein hat als nur den Namen. Oder ist ein metaphysikfeindlicher Hegel noch Hegel?

Man muß sich hüten, hier den Worten einen falschen Sinn zu geben. Wenn das Grundprinzip dieses Standpunktes das der Aktualität des Ich *(l'attualità dell' Io)* ist, wonach es niemals möglich sein soll, daß das Ich sich selbst als seinen Gegenstand erfasse, so hüte man sich, daraus eine metaphysische Position zu machen. Nein, was damit gemeint ist, ist eine Anerkennung der positivistisch-neukantischen These, daß uns weder ein absolutes Ding, noch ein absolutes Subjekt gegeben sei, sondern vielmehr ein Prozeß, der nun freilich nicht wie bei den Marburgern als der Prozeß der Beziehung des Subjektes auf das Objekt, sondern gemäß der historischen Einstellung des italienischen Positivismus dieser Männer als der historische Prozeß der Selbstschöpfung des Geistes erscheint. Dieser schöpferische Geist ist reine Aktivität, alles Ergon ist zurückzuverwandeln in Energeia, ja es läßt sich nur abstraktiv beides voneinander trennen. Die Durchführung dieses Standpunktes, für den es keine Trennung von Willen und Denken gibt, dem die Welt ein Gegenstand unserer schöpferischen Aktivität ist, und der sich daher antiintellektualistisch nennt, geht über den Rahmen dieser kurzen Anzeige hinaus. Es genüge zu bemerken, daß sie mit beachtenswerter Konsequenz geschieht.

Jedenfalls ist dieses Werk für den Problemzusammenhang der Gegenwart nicht nur, sondern der neuzeitlichen Philosophie überhaupt von einer merkwürdigen Instruktivität, wenn es auch seiner Mentalität nach einer eben abgelaufenen Periode angehört, an deren Überwindung wir arbeiten.

Frankfurt (Main). Fritz Heinemann.

Jean Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique.* Paris 1924, Alcan.

Dieses Werk gehört in die Reihe jener französischen psychologischen Studien zur Religionsforschung und Mystik, als deren Hauptvertreter bei uns Henri Delacroix, dem auch dies Werk gewidmet ist, gilt. Mit größter Akribie und bohrender Seelenkenntnis geht der Verfasser zu Werke. Nach einem Bericht über die Texte, in denen das Werk des Mystikers Juan de Yepes, der später den Namen Juan de la Cruz annahm, zugänglich ist, schildert er zunächst das Leben seines Helden, das sich in jener leidenschaftlich erregten Zeit Spaniens, als deren Repräsentantin bei uns die Hl. Teresa gilt, abspielt, oft dem Ketzertum ebenso nahe wie der Heiligkeit. Von diesem Leben nun sucht Baruzi die Brücke zu schlagen zur mystischen Lehre dieses seltsamen Mannes. Hier liegt auch das Interesse, das Baruzis Werk für die ästhetische Forschung haben kann; denn es wird besonders im dritten Buche tief hineingeleuchtet in die Zusammenhänge des mystischen Erlebens mit seinem lyrischen Ausdruck. Diese Untersuchungen Baruzis sind wahre Meisterstücke einer zugleich kühnen und vorsichtigen Forscherarbeit, um die Symbolfindung mystischer Zustände zu erhellen. Um dieser Teile des Werkes willen, lohnt auch für den Ästhetiker die Lektüre dieses Buches, das allerdings in erster Linie eine wertvolle Bereicherung der religionspsychologischen Forschung ist und in dieser Hinsicht als ein Muster sorgfältiger und feinsinniger Forscherarbeit gelten kann.

Berlin-Halensee. Richard Müller-Freienfels.

Lia Siveltschinskaja, Versuch einer marxistischen Kritik der Ästhetik Kants. Staatsverlag 1927. 209 S. (Russisch.)

Das hier in Angriff genommene Problem ist neu, die Ergebnisse seiner Behandlung aber wiederholen längst Gesagtes. Der Marxismus, der in einer geschichtlichen Untersuchung der ästhetischen Lehren neue Zusammenhänge und Perspektiven erarbeiten könnte, versagt, wenn man von seinem Standpunkte aus die Ästhetik nach ihrer philosophischen Wahrheit hin zu prüfen unternimmt. Nur das erste Kapitel des Buches, das einen (zu flüchtigen) Überblick über die vorkantische Ästhetik entwirft, sowie einzelne Bemerkungen über grundlegende Kantische Begriffe versuchen die Theorien des Schönen materialistisch-geschichtlich und soziologisch zu beleuchten. Z. B. wird der kategorische Imperativ erklärt als der Ausdruck der Zwangsmäßigkeit der Arbeit, die zur Zeit des Aufblühens der Industrie aus der Entfremdung zwischen Meister und Lehrling entsteht; der Begriff des Spieltriebs soll dann die Reaktion gegen diese Lage ausdrücken (S. 63). Ein anderes Beispiel: mit dem Begriff des Genies kämpfte Kant für den bürgerlichen Liberalismus gegen die feudalen Lebensformen (S. 93). Wie gestaltet sich aber die philosophisch-marxistische Untersuchung?

Es wird eine innerlich wenig zusammenhängende Reihe von Referaten über einzelne Paragraphen der Kritik der ästhetischen Urteilskraft gegeben. Dabei wird ganz übersehen, daß Kants Lehre vom Ästhetischen nur aus der Betrachtung des Schönheitsbegriffs in seiner Stellung im Ganzen des transzendentalen Systems zu erfassen ist. Die Verfasserin dagegen findet in Kants Darstellung nicht philoso-

phische Wesensschau und Deduktion, sondern nur eine psychologisch erschöpfende Beschreibung des ästhetischen Bewußtseinszustandes. Deswegen erhebt sie gegen die Lehre vom allgemeinen, aber begriffslosen Wohlgefallen den Einwand, sie entspräche nicht den Tatsachen, da das ästhetische Bewußtsein seinen Gegenstand auch begrifflich durcharbeiten muß, und sie bedenkt nicht, daß diese Behauptung nicht die andere ausschließt, daß nämlich das Wesen des ästhetischen Gefühls in einem begriffslosen Erlebnis bestehen kann, wenngleich in dem es tragenden Bewußtsein alle Komponenten des Erkennens und des Wollens mitspielen müssen. Den letzten Punkt läßt Kant in der Lehre von den vier ästhetischen Urteilsformen außer Betracht, weil er zunächst versucht, das ästhetische Moment in seinem nur ihm zukommenden Wesen aus anderen Momenten des Systems zu deduzieren, um erst im nachfolgenden seine Entwicklung im Bewußtseinszusammenhange darzustellen. Da die vier ästhetischen Urteilsformen das ästhetische Moment an sich, nicht aber in seiner Äußerung betrachten, so erwecken einige von ihnen beim marxistischen Kritiker den Anschein, daß die Kunst bei Kant als »Kunst für die Kunst« verstanden wird (S. 132). Anderseits kommt Frau S. wegen der engen Beziehung der ästhetischen Urteilskraft zur praktischen Philosophie zu der paradoxen Behauptung, daß Kants Ästhetik seiner Ethik untergeordnet ist. Sie beruft sich dabei auf die Lehre vom Ästhetischen als dem Symbol des Sittlichen (S. 56), und übersieht vollständig, daß hier keine Unterordnung, sondern ein transzendentaler Zusammenhang behauptet wird. Wenn nämlich Kant die ästhetische Urteilskraft als Fähigkeit, die Idee zu versinnlichen, einführt, so will er damit nur das Ästhetische transzendental auf das schon deduzierte Ethische gründen: das Ästhetische erwächst aus dem Sittlichen als »Bedingung seiner Möglichkeit«, durch die der ethische Grundwiderspruch zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Sollen und Glück synthetisch überwunden wird. Ebenso wurde an seiner Stelle das Praktische aus dem Theoretischen als Auflösung der dynamischen Antinomien aufgestellt. Es ist das Erwachen der vollkommeneren Form aus der grundlegenderen als Ermöglichung der letzteren durch die erstere, keineswegs aber eine Über- oder Unterordnung.

Wie fremd dem Kritiker der Geist von Kants Lehre geblieben ist, bezeugt seine Ansicht, daß Kant lebensfeindlich gestimmt ist. Besonders soll dies von der Philosophie des Erhabenen gelten, die als »Pfaffentum« und »Verherrlichung des Jenseits« schroff abgelehnt wird (S. 149). Schwerlich könnte man eine Lehre noch gründlicher mißdeuten. Kant lehrt, daß, wenn die blinde Naturgewalt sich dem Menschen in ihrer Unbändigkeit zeigt, in der er als bloßes Naturwesen sinnlos, d. h. ohne Zweck, nach Kausalgesetzen leben und vergehen würde, daß er dann seine ethische Freiheit konkret fühlt: Der Mensch erlebt dann, daß er die Naturgesetze nicht bloß in der Erkenntnis teilnahmslos abbilden, sondern ihren Ablauf der Idee unterstellen und dem Naturgeschehen einen menschlichen Sinn, eine Zweckbezogenheit aufprägen kann, ohne dabei die Kontinuität der über alles herrschenden Kausalität zu durchbrechen. Es werden dadurch im Universum zwei Herrscher gesetzt: die Ursache und das Ziel, die in ihrer Allherrschaft harmonisch miteinander bestehen. Die Verflochtenheit der Notwendigkeit mit der sinngemäßen Freiheit oder Autonomie, d. h. der Natur mit der Tätigkeit des »intelligiblen Charakters« — das ist das Wunder in Kants Philosophie, das durch die Antinomienlehre als Ermöglichung der Erfahrung gefordert, in der Ethik aufgestellt, in der Religionsphilosophie versprochen und geglaubt, in der Ästhetik und Teleologie aber bestätigt wird. Sicher begegnet auch der orthodoxeste Marxist diesem Wunder, denn auch er wird vom Menschen nicht bloßes Mitmachen der Naturkausalität dulden, sondern von ihm Einsicht und auf Einsicht gegründete zielbestimmte Tätig-

keit in der Natur fordern. Er ist also auch dazu verpflichtet, Ursache und Idee ineinander zu weben, die Natur sowohl kausalbestimmt als auch zum Zielerfüllen bereit anzunehmen. Sonst darf er sein Lieblingswort »die Ideologie« nicht gebrauchen.

Merkwürdig, daß der marxistische Kritiker in seinen eigenen Äußerungen über die Kunst nichts aussagt, was durch Kants Ästhetik nicht begründet werden könnte. Kunst als Erzeugung aus einer besonderen »Kraft« des Bewußtseins (S. 105), Kunst als Spiel (in dem aber der Zuschauer nicht nur zuschaut, sondern auch aktiv mitwirkt, S. 116), Kunst als emotionale Übertragung und Verlebendigung von Klassenideologien (S. 103), wobei aber das Schönheitsmoment nie vom übertragenen Inhalt, sondern nur von der Vollkommenheit der ästhetischen Form abhängen darf (S. 137) (Relativität des Geschmacksurteils), — dies alles stimmt theoretisch mit Kants Ästhetik überein. Nichts würde Kant auch gegen den Gedanken haben, daß der Kunststil, geschichtlich betrachtet, von der allgemeinen Kulturstimmung der Epoche abhängt (S. 69). Übrigens findet die Verfasserin auch in Kants Ästhetik etwas marxistisch Annehmbares, nämlich den Satz von der Uninteressiertheit des ästhetischen Erlebens, der angeblich bedeuten soll, daß das Schöne den Menschen von der Enge seiner persönlichen Interessen befreit und ihn zum sozialen Wesen erhebt (S. 110). Im allgemeinen wird aber Kant als Vertreter der Bourgeoisie abgelehnt. Wir haben gesehen, daß diese Ablehnung auch vom Standpunkt des Marxisten aus keine verständnisvolle ist.

Im ganzen Buch macht sich das Bestreben fühlbar, aus geschichtlichen Persönlichkeiten absolute Vertreter der Idee ihrer Epoche zu machen. Trotz der Abneigung, die der Marxismus gegen alles Absolute hat, versucht er immer wieder, aus der geschichtlichen Wirklichkeit eine Leiter von streng abgeschlossenen Kulturstufen zu bilden, zwischen denen kein anderer Zusammenhang als derjenige der dialektischen Überwindung besteht. Darum verkennt Frau S. so gründlich, daß in der Wirklichkeit, die keine absoluten Einteilungen duldet, Kant und Marx nicht nur als dialektische Gegenpole aufeinander bezogen sind, sondern daß Kants Lehre eine tiefgehende Begründung auch für eine revolutionäre Denkweise geben könnte und — durch die Vermittlung Hegels — bei Marx tatsächlich gegeben hat.

Berlin.

Josef Billig.

Beyer, Oskar, Weltkunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte. Dresden, Sibyllenverlag, 1923. 200 S. mit 23 Abb.

Beyers Schrift von der Umwertung der Kunstgeschichte, mag dieser Untertitel nun sprachlich-logisch einwandfrei sein oder nicht, verdient zweifellos Beachtung. In ihr sind Forderungen erhoben, die zum Teil wenigstens im Zeitbewußtsein liegen, wie der Verfasser selbst weiß (S. 11, 13, 16, 81), zum Teil schon erfüllt werden. Beyer aber hat sie zusammengefaßt und aus einem einheitlichen Prinzip entwickelt. Dem Ernst, der aus dem Buche spricht (beispielsweise S. 162), wenn er sich auch von Ideologischem nicht freihält (z. B. im Glauben an eine Bruderschaft S. 176, 177), wenn er auch gegenüber der griechischen Kunst in maßlose Kritik umschlägt (S. 12, 52, 64, 133 f.), muß man gerecht werden. Mehr aber will es bedeuten, daß die Schrift methodisch und sachlich von Belang ist.

Die Keimzelle der Gedanken und Forderungen Beyers liegt in seiner Auffassung von der Kunst. Da lautet der Grundsatz also: »Mit der Welt der aus Gemeinschaft geborenen Stile muß begonnen werden, denn Gemeinschaftskunst, das ist das Ursprüngliche, Mächtige, Primäre, das was immer da war und, aller westlichen

Zivilisation zu Trotz, immer da sein wird, so lange die Erde ist« (S. 87). Dazu der zweite Satz: »Gemeinschaftskunst ist immer auch im höchsten Maße ‚Ausdruckskunst', und zwar Ausdruckskunst in Reinkultur, d. h. instinktiv, nicht aber mit Hilfe von Reflexion erzeugt, sie ist nichts weiter als die normale Kunstbetätigung kulturell einheitlicher, schöpferisch-lebendiger Zeiten und Völker. Sie bedeutet immer auch ‚Volkskunst', eine allen geläufige, umfassende Stilsprache, wie sie nur in Zeiten der ‚Kultur' entstehen kann.« In der Bestimmung dessen, was Kultur denn ist, folgt der Verfasser Achelis und sieht in der Kultur den Ausdruck einer festen, geistig gebundenen Einheit der produktiven Kräfte eines Volkstums, das sich als Ganzheit, als Zusammengehöriges empfindet, dessen »politisches, religiöses, künstlerisches, sittliches Leben ein untrennbares Ganzes« bildet (S. 87 f.). Der Ausdruckskunst entgegengesetzt der Art und dem Worte nach ist die Darstellungskunst (der Zusammenhang mit Worringer, Abstraktion und Einfühlung, ist leicht zu erkennen, übrigens wird er vom Verfasser offen dargelegt [S. 75 f.]). Das im Sinne des Verfassers abschreckendste Beispiel der Darstellungskunst stellt die »hohe« Kunst — im Gegensatz etwa zu den von Kunsthandwerkern gefertigten Grabfigürchen (S. 134) — der Griechen dar, d. h. »Nachbildung harmonisch ‚schöner' Naturvorbilder, deren bewundernswerte sinnliche Vollkommenheit solche nachbildende Verewigung ohne weiteres zu rechtfertigen schien« (S. 134). Wichtig ist noch der Zusatz, daß nicht das Nachahmungsstreben an und für sich die Darstellungskunst degradiert, sondern, auf den griechischen Künstler bezogen, ein Nachahmen, bei dem seine Phantasie nicht arbeitete, die geistige Bedeutung der Formen ihn nicht bewegte, eine Nachahmung, bei dem er schöpferisch unerregt blieb und nur die Übereinstimmung des Nachbildes mit dem schönen Vorbild im Auge hatte: also vielmehr wissenschaftlich als künstlerisch eingestellt war (S. 135). Daß die archaischen Bildwerke »zum großen Teil« einen anderen Kunstgeist offenbaren, sei mit dem Verfasser kurz angemerkt. Die Scheidung in »Ausdruckskunst«, die schließlich Kunst schlechthin ist, und »Darstellungskunst« ist noch eine andere, die in »Stil« und »Kunst« (S. 155) übergeordnet. »Stil ist immer ein Bedingtes, d. h.: die charakteristische und besondere Art einer formalen, symbolischen Äußerung ist stets von zeitlichen, räumlichen, kulturellen, ethnologischen und persönlichen Voraussetzungen abhängig« (S. 156). Eine methodische Folge davon ist, daß sich jeder Stil analysieren läßt. Was aber Kunst im eigentlichen und vollen Sinne ist, kann »auf rationalem Wege überhaupt nicht erreicht werden« (S. 22, 157 f.), da »der Kunstwert (also das, was einzig wichtig und entscheidend ist) immer ein Unmittelbares, nur im Erlebnis Faßbares sein kann« (S. 14). Und die Kunst als Ganzes kann zwar nur innerhalb der Stilschranken erlebt werden, gehört aber einer anderen Welt als der der Stile an, einer unermeßlich höheren, »die wir als metaphysisch, als Welt der Werte, als Welt des Geistes und der übergeordneten, ewigen Tatsachen empfinden« (S. 156 f.). Diesen Sinn der Kunst hat »vor allem die neueste Stilbewegung« — nach der Kunst der »Bildungsgriechen« (S. 134), nach der italienischen Renaissance, nach dem Impressionismus — wieder ans Licht gehoben (S. 156; z. v. 24). Wird zuletzt jetzt noch der Geist echter Wissenschaftlichkeit aufgerufen, der sich im schlechthin universalen Forschungsstreben kundgibt (S. 53, 160; z. v. 49 der Forscher!), der mit dem letzten Nietzsche sich bewußt ist, »daß unser Erkennen, auch das historische, sich stets unter einem ganz bestimmten, doch im wirklich konstanten Gesichtswinkel vollzieht, daß es durch den Charakter des Perspektivischen bestimmt wird« (S. 22), dann sind in der Hauptsache die Gründe angegeben, die den Verfasser eine Umwertung der bisherigen Kunstgeschichte fordern lassen.

Worin besteht nun diese Umwertung? Mit einem Wort gesagt: in der Auf-

nahme des Weltkunstgedankens und in seiner Durchführung. Das will zunächst besagen: es gilt, über Europa hinaus sich mit all den übrigen Kunstprovinzen in lebendige Beziehung zu setzen (S. 11), alle geographische und geschichtliche Beschränkung aufzugeben (S. 53) und das sowohl dem Stoffgebiet nach wie auch der Methode und den ästhetischen Kategorien nach (S. 15, 166). Genauer: es gilt, über Griechenland, Italien, Europa, auch über Asien, den Orient im engeren Sinn hinauszukommen: »die Richtung auf das Universale ist nichts als die letzte Konsequenz aus dem, was die Forschung des Ostens schon erobert hat« (S. 53). Die Fülle des vom universalen oder Weltstandpunkt aus erschlossenen Stoffes denkt sich der Verfasser dann in der Zukunft »wie auf einer riesigen Ebene nebeneinander ausgebreitet liegen» (S. 14). Die Bearbeitung sieht er »in der Beschreibung der wesentlichen Merkmale« (S. 14). An die Stelle der Geschichte der Kunst wird eine vergleichende Stilforschung, wie sie schon Semper — Kleine Schriften 1884, S. 273 f. wird zitiert S. 51 — vorgeschwebt hat, treten. Sie müßte »die einzelnen Stilgebiete des Weltkunstkreises aus sich, aus ihrer geistigen Form heraus verstehen« lehren, sie »in denkbar größter Plastizität« kennzeichnen und sie alle zusammen »auf ein und derselben Wissensfläche« ausbreiten, so daß man wie von einer Landkarte ablesen könnte: »wo existiert Zusammengehöriges, wo sind geschichtliche Verbindungsfäden, wo typische Parallelerscheinungen, und wo steht das, was im Wesen unvereinbar bleibt?« (S. 65). Erst bei solcher Übersicht und Einsicht, die »alle Grundformen des bildenden Triebes der gesamten Menschheit« umspannen, soll es möglich sein, ästhetische Folgerungen zu ziehen. Für diese neue Forschung verliert die philologisch-historische Forschung an Bedeutung. Mehr noch. Der Verfasser glaubt im Betrieb der bisherigen Kunstgeschichte das Wirken dreier »Fiktionen« nachweisen zu können. An erster Stelle nennt er den Entwicklungsgedanken, der »gleich von Anfang an der Grundstein ... im Bau der Kunstwissenschaft gewesen ist« (S. 25). Die zweite Fiktion sieht der Verfasser in der Erhebung der antik-klassischen Kunst zur absoluten Norm als Basis für das Entwicklungsdogma (S. 28). Fiktion ist es auch — die dritte — zu glauben, »ein Kunstwerk könne gar nicht anders gedacht werden, denn als Erzeugnis einer ,originellen' Persönlichkeit« (S. 31). Dazu findet sich noch die wichtige Bemerkung, daß jedes Kunstwerk natürlich einen einzelnen Menschen, ein Individuum zum Verfertiger hat. »Entscheidend aber ist für die Kunst das Verhältnis des Einzelnen zur Gesamtheit, ob er ein tiefes Gefühl der Verbundenheit, ja der Einheit mit ihr, sei es auch nur instinktmäßig, besitzt, oder ob er sich innerlich von ihr gelöst hat und eigenwillige Pfade sucht« (S. 34). Dieser Fragestellung ist der Verfasser eine fundamentale Bedeutung beizumessen geneigt. Und er bemerkt, die neueste Kunstbewegung und die durch sie zur rechten Wertung gelangten Gebiete der mittelalterlichen und außereuropäischen, besonders der orientalischen, Kunst haben zu dieser Erkenntnis verholfen (S. 13).

Es ist von hier aus leicht ersichtlich, wie des Verfassers Kritik der bisherigen Kunstgeschichte und seine Ideen von der »umgewerteten« Kunstforschung in seiner Auffassung von der Kunst, wie sie oben skizziert wurde, einmündet oder von ihr ausgeht, je nach der Blickrichtung. Von der Idee der Gemeinschaftskunst geht er aus oder auf sie steuert er zu. Diese Geschlossenheit erhöht das Gewicht seiner sich wirklich um die Kunst als ein »Lebendiges, Gegenwärtiges« (S. 15) bewegenden Gedanken. Auch der neue Typus des »Kunstdenkers« (S. 172) ergibt sich dem Verfasser aus dem Gegenstand der Forschung und der Methode nach seiner Idee. »Ein neuer Forschertyp wird entstehen müssen, der die Überwindung des alten bedeutet, ... in dem also sich die Fähigkeit zum philologischen mit starken neuen Wertgefühlen verbindet, doch so, daß die eigentliche stilwissenschaftliche Forschungs-

arbeit immer nur um der Kunstwerte willen unternommen wird!« (S. 172). Der Name »Kunstdenker« soll besagen, »daß wahre Kunstforschung nur noch im philosophischen Geist, nicht mehr in dem der Philologie und der Historie getrieben werden kann«. Nicht daß alles nun in irgend eine Philosophie aufgelöst werden soll. Der Denker wird als geistiger Mensch verstanden, als einer, der geistige Wirklichkeiten nicht nur anerkennt, sondern sich persönlich von ihnen abhängig und ihnen sich verpflichtet weiß. Von den ethischen Bestimmungen sei hervorgehoben, daß an ihm nicht die Kälte des Intellektualisten schreckt, daß in ihm der Eros treibende Kraft geworden ist: der Idee nach. Es würde die letzte Konsequenz der Gedanken des Verfassers fehlen, wäre nicht auch noch davon die Rede, daß auch die neue Kunstforschung sich einmal erledigen wird: »Wenn gewußt werden könnte, ob und wann eine neue Kultur, ob und wann ein neuer Gesamtstil sich verwirklichen wird, so wäre damit zugleich auch über das Schicksal der Forschung entschieden« (S. 191). Alles Kunsterkennen soll durch sich selber einmal überflüssig werden. Der Keim dazu liegt gerade in der neuen Kunstforschung. Sie hat es ja nicht mehr mit Kunstvergangenheit, sondern letzten Endes mit Kunstgegenwärtigkeiten zu tun (S. 193 f.): die neueste Kunstbewegung ist es gewesen, die »eine Revision der ästhetischen Grundüberzeugungen notwendig« erscheinen hat lassen (S. 12, 74 Riegl-Worringer), die neue Forschung ihrerseits hält die Verbindung mit denen aufrecht, die die schöpferische Flamme heute in sich tragen (S. 194), das Erleben des unmittelbaren, gegenwartsträchtigen Kunstwertes ist Kern und Stern aller Kunstforschung (S. 14) und die Welt der Kunstwerte setzt zugleich das Überzeitliche (S. 158). Alle diese Momente drängen zur Gegenwart. Der letzte Schritt aber zur Geburt von Kunst liegt doch außerhalb des Wirkungsbereiches jeglicher Kunstforschung. Sie vermag doch immer nur den Weg zu bereiten, die Berge abzutragen und die Täler auszufüllen. Dazu rechnet der Verfasser ganz besonders, das Volk an die Kunst heranzuführen. Er tut es, weil er »durchdrungen ist von der menschlich-geistigen Bedeutung der Kunst, von ihrer Möglichkeit, grundsätzlich überall geboren zu werden, und von der fundamentalen Wichtigkeit völkischer Gemeinschaft in bezug auf Erzeugung wahrer Kunstwerte« (S. 183), die »die Symbolik des Vorstellungs- und Trieblebens eines Volkes« darstellen (S. 90).

Es sei noch versucht, zu diesem Inhalt der »Umwertung der Kunstgeschichte« Stellung zu nehmen. Eingangs wurde schon gesagt, daß sie Beachtung verdient. In erster Linie durch die Forderung, das Stoffgebiet in dem angegebenen Umfang zu erweitern. Dann durch die Forderung, erst nach Bearbeitung des vom ganzen Stoffgebiet umschlossenen Materials die ästhetischen Kategorien aufzustellen. Hier ist aber die Einschränkung zu machen, daß es sich hierbei nur um die endgültige Aufstellung letzter Kategorien handeln kann. Denn Anwendung ästhetischer Kategorien verlangt schon die Bearbeitung des Materials. Als berechtigt muß die Kritik der Entwicklungsgeschichte bezeichnet werden, soweit wenigstens als durch sie die Hauptfrage nach dem inneren künstlerischen Leben und Wert in den Hintergrund gedrängt wird. Als Verflachung des Entwicklungsbegriffes muß es bezeichnet werden, wenn man darunter nur Entwicklungen vom Roheren zum Feineren (S. 26) verstehen wollte. Was der Verfasser gegen den individualistischen Künstlerbegriff sagt, kann nur teilweise Zustimmung finden. Es müßte dagegen auf das etwa verwiesen werden, was Tietze in »Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen« über den Künstler als Individuum sagt (S. 194 ff.). Außerdem: man kann darin ganz mit dem Verfasser eins sein, daß die höchste Form der Kunst die der Gemeinschaft darstellt, ohne, wie er es tut, die Kunst der Einzelnen zu degradieren. Es liest sich wie eine Selbstmahnung, wenn es auf S. 164 heißt: »Auch von einer ungerecht-

fertigten Überschätzung der Gemeinschaftsstile, der allgemeinen mathematisch und dynamisch bestimmten Stilsprachen, gilt es auf der Hut zu sein, da solche Überschätzung uns heute sehr liegt« (S. 164). Ob der Kunst der Gemeinschaft vom Standpunkt der Tatsachen und dem des Wertes alle Entwicklung abgesprochen werden darf (S. 91, z. v. 71)? Daß es einzig wichtig und entscheidend sei, die Gegenwartsbedeutung aller geschichtlichen Kunstgebilde zum Bewußtsein zu bringen (S. 72), kann nicht als Axiom aufgestellt werden. Das was Schlosser und Tietze sagen (die Kunstwissenschaft ... S. 134, 198), ist abgewogener. Schlechthin vom »Hoffnungslosen der alten Methoden« (S. 178) zu sprechen und zu schreiben (S. 166): »Vieles, wenn nicht alles, das man lange kannte, wird man plötzlich mit ganz neuen Augen sehen ..., weil man es von innen erfassen lernte, während es früher nur gewußt worden war. Ja, es ist fast so, als ob die Welt der Kunst eben erst, zum ersten Male, vor uns aufstiege, als ob nichts gewußt und getan, vielmehr alles noch erst zu lernen und zu leisten wäre!« — kommt zum einen Teil einer Überhebung, zum anderen einer hohlen Prophetie recht nahe. Daß von einem solchen Abstand der Kunstgeschichte von gestern von der Kunstforschung von morgen nicht die Rede sein kann, erhellt auf ganz einfache Weise schon daraus, daß, um das gerade Nächstliegende zu nehmen, an verschiedenen Punkten — wie es zum Teil schon geschehen ist — auf die Selbstdarstellungen der »Kunsthistoriker von gestern« verwiesen werden kann, sei es um zu zeigen, wie sie sich von sich aus dem Neuen zubewegen (z. B. zu S. 27 Wandlungen, die enge an Veränderungen in der kulturellen und geistigen Lage der Zeit und an dementsprechende Wandlungen der bildmäßigen Ausdrucksbedürfnisse gebunden z. v. mit »die Kunstwissenschaft ...« S. 183 [Tietze]; zu S. 161 das Vergangene aus der höchsten Kraft der Gegenwart deuten z. v. »die Kunstwissenschaft ...« S. 134 [Schlosser], zu S. 175 z. v. 134; zu S. 185 Volk und Museum z. v. »die Kunstwissenschaft ...« S. 198 [Tietze]; zum Weltstandpunkt z. v. IV [die Herausgeber] und S. 172 ff. [Strzygowski] — auch was Wölfflin, in dem der Verfasser »den geistvollsten Vertreter der alten Forschergeneration« sieht [S. 36], gesagt hat [das Erklären von Kunswerken S. 18 f.], wäre zu vergleichen —), sei es um einem Urteil des Verfassers (z. B. zu S. 37 f. »deutsche Kunst«) die Gegengründe gegenüberzustellen (z. v. »die Kunstwissenschaft ...« S. 73). Auf das Ideologische der Menschheitshoffnungen (darunter auch eine neue »Weltreligion« S. 190) und auf die haltlos einseitige Kritik des Wertes der Antike, die den Verfasser bis zu der Vermutung treibt, daß die Abkehr von den klassischen Idealen, wie sie heute erfolgt, eine endgültige sein werde (S. 54) — etwas anderes wäre die Beurteilung des Klassizismus und eines allenfallsigen Neuklassizismus —, darauf wurde schon eingangs hingewiesen. Nicht im Sinne des Widersprechens sei noch besonders hervorgehoben, daß der Verfasser bei aller Betonung des Ausdruckscharakters der Kunst (z. B. S. 72, 81, 99) wiederholt und mit Glück von den Formwerten spricht (z. B. 62, 70, 106, 137, 164).

Von den Abbildungen in dem nach Papier, Schrift und Einband gut ausgestatteten Buch unterstützen Bilder wie »Haus eines Fürsten in Tondony«, »Göttin der Barmherzigkeit« (chinesisch), »Kauernde Frau mit Schüssel« (Kongo) das Beste von Beyers Schrift aufs wirksamste.

München. Georg Schwaiger.

Orbis Terrarum. Die Länder der Erde im Bild. Verlag E. Wasmuth, Berlin. Erschienene Bände: Hielscher, Spanien; Holdt, Griechenland; Boerschmann, China; Hielscher, Deutschland; Kühnel, Nordafrika; Hielscher, Italien.

Unserer Zeit, welcher die Erschließung der gesamten Erde vorbehalten war und welcher alle Hilfsmittel moderner Illustrationstechnik zu Gebote stehen, hat

eine große Kosmographie der ganzen Erde bis nun gefehlt. Erst die letzten Jahre haben ein Unternehmen gezeitigt, das — auf größter Basis errichtet — eine solche Topographie verwirklichen will, wie sie das 16. Jahrhundert in Merians Weltchronik, die Biedermeierzeit in ihren »*Voyages pittoresques*« besessen. Das vorliegende Werk wird in seiner Gesamtheit (ungefähr 30 Bände) die Schönheiten der Landschaft und Baukunst aller wichtigeren Länder der Erde im Bilde festhalten. Jeder Band umfaßt zirka 300 ganzseitige Bilder in Kupferdruck, Originalaufnahmen, welche eigens für den Zweck des Buches gemacht worden sind.

Dieses großzügige Unternehmen ist speziell für den Kunsthistoriker von großer Bedeutung. Die eigenartige Anlage des Werkes ist außerordentlich geeignet, die Kunstschöpfungen in ihrer Verbundenheit mit der sie erzeugenden Landschaft darzustellen. Nachdem die große philosophische und mystische Welle der Nachkriegszeit abgeflaut ist, neigt man ja heute allgemein auch in der Kunstwissenschaft wieder mehr dazu, die Kunstwerke nicht sowohl als ein individuelles Produkt, sondern gewissermaßen als Naturprodukt anzusehen. Die geisteswissenschaftliche Einstellung scheint in der Kunstwissenschaft wieder einer mehr naturwissenschaftlichen Platz zu machen, wie diese etwa in der Methodenlehre Strzygowskis ihren Ausdruck findet. Wenn es sich aber darum handelt, die Kunst in ihrer Verwachsenheit mit einer bestimmten Landschaft, einem bestimmten Klima, Volkscharakter usf. zu verstehen, so wüßte ich zu diesem Zwecke kaum eine bessere Veranschaulichung als das vorliegende Werk, das in seinem hochwertigen, künstlerisch gesehenen und vor allem auch weniger bekannte Kunstwerke vorführenden Bildermaterial die Zusammenhänge zwischen Natur und Kunst deutlich vor Augen bringt. Auf den Inhalt der Einzelbände einzugehen, ist auf engem Raume nicht möglich; jedenfalls ist dieses Unternehmen sehr zu begrüßen, welches die heute für die meisten unmöglich gewordenen Reisen zu den klassischen Kunststätten einigermaßen zu ersetzen imstande ist. Man darf das vorliegende Werk ein Resumée der Gesamtkunst der Erde, bevor sie von der immer fortschreitenden, alles gleichmachenden Zivilisation verschlungen wird, nennen.

Wien. Ludwig von Bertalanffy.

H. Th. Bossert, Das Ornamentwerk. 120 Tafeln in vielfarbigem Offset- und Buchdruck. Mit einem Geleitwort von O. von Falke. Verlag E. Wasmuth, Berlin.

In der heute so modern gewordenen Beschäftigung mit der exotischen Kunst steht das Ornament an erster Stelle. Nicht mit Unrecht, denn gerade im Ornament kommt die Verschiedenheit der Kunstzonen der Erde am besten zum Ausdruck. Der Laie vermag sich von dem Reichtum der Formenwelt des Ornaments kaum einen Begriff zu machen. Wenn man sich aber in dies seltsame Gebiet vertieft, so erkennt man, daß hier stilistische Spannungen gegeben sind, denen gegenüber die Entwicklung der abendländischen Malerei von den van Eycks bis zum Expressionismus zu einer bloßen Episode herabsinkt. Des jungen Goethes tiefes Wort: »Die Kunst ist eher bildend als sie schön ist« — heißt, auf dies Thema übertragen: lange, bevor es eine selbständige Malerei und Plastik gibt, welche versuchen, die Natur in Farbe und Form wiederzugeben — lange vorher gibt es Ornamentik, welche die andrängende Fülle der Erscheinungswelt stilisiert und zugleich dem Innenleben des Menschen Ausdruck verleiht.

In diesem Sinne bietet das vorliegende Werk sowohl für den bildenden Künstler, als auch für den Kunsthistoriker und nicht zuletzt für den Philosophen eine reiche Fülle von Material. Mit außerordentlichem Fleiß ist eine Unzahl von Ornamenten

aller Länder und Zeiten, ganz besonders der weniger bekannten, exotischen und primitiven Formenwelten zusammengetragen und in schönen Farbendrucken wiedergegeben. Eine wesentliche Kunstbetätigung des Menschen ist in einer wirklich enzyklopädischen Weise dargestellt. Von den geometrisch gezeichneten Tonscherben der vordynastischen Zeit in Ägypten zu den Wiener-Werkstättearbeiten des Neuen Reiches, vom geometrischen Stil Griechenlands zu den arabischen Arbeiten Kleinasiens, von norwegischen, schwedischen, russischen Bauernarbeiten bis zu den indischen, malaischen und australischen finden sich die ornamentalen Schöpfungen aller Völker in dem schön ausgestatteten Bande vereinigt. Es ist vor allem die glutvolle Lebendigkeit dieser Werke, der unmittelbare Zusammenhang mit dem Leben, der für unsere Zeit, die im *l'art pour l'art* erstarrt ist, ein Vorbild sein kann; besonders in diesem Sinne kann die hier dargebotene Mannigfaltigkeit von ornamentalen Kunstwerken eine Anregung für unser lendenlahm gewordenes Kunstgewerbe bedeuten.

Wien.

Ludwig von Bertalanffy.

Pastor, Ludwig v., Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance. Herder, Freiburg 1925. 4.—6. verbesserte und vermehrte Auflage. XVI u. 131 S. mit 113 Abbildungen und einem Plan.

Der Inhalt von Pastors Schrift über »Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance« steht in keinem theoretischen Zusammenhang mit der Ästhetik oder mit der allgemeinen Kunstwissenschaft und doch läßt es sich wohl rechtfertigen, wenn auch an dieser Stelle die Rede ist von einer Neuauflage des erstmals 1913 erschienenen Sonderabdruckes aus dem 6. Band der Geschichte der Päpste. Das Bild, das der Verfasser der aus dem päpstlichen Geheimarchiv und vielen anderen bisher noch wenig benutzten Archiven geschöpften Geschichte der Päpste auf Grund von zeitgenössischen Berichten (vor allem die Aufzeichnungen des Frankfurter Rechtsgelehrten Johannes Fichard vom Herbst 1535), auf Grund von zeitgenössischen Zeichnungen (vor allem die Skizzenbücher von Marten van Heemskerck, der vom Sommer 1532 bis Mitte 1535 in Rom war: z. v. M. van Heemskerck, Die römischen Skizzenbücher, herausgegeben von Hülsen und Egger, Berlin 1913 und Egger, Römische Veduten, Wien 1911) und auf Grund zeitgenössischer Stiche von Rom am Ende der Renaissance entwirft, vermag in glücklichster Weise die große Literatur über die Stadt Rom zu ergänzen (Reumont, Gregorovius, Grisar, Steinmann, Hermanni, Platner-Bunsen): durch die Wahl des Zeitabschnittes, durch das reichere Eingehen auf Einzelheiten, durch Verbindung des topographischen, historischen, ästhetischen Gesichtspunktes, durch die Lebendigkeit und Leichtigkeit von Anschauung wie Darstellung, durch die gedrängte Fassung. Für den, der Rom auch nur einigermaßen kennt und an römische Tage gern zurückdenkt, ist es ein Genuß, das Buch zu lesen. Der Genuß ist um so größer, je stärker die Erinnerungen an Rom sind. Aber man muß beim Lesen, will man aus dem Buche schöpfen, was in ihm liegt, wie bei der Wanderung durch die Stadt darauf achten, Zusammengehöriges zu vereinen und den Überblick zu gewinnen. Ein gutes Inhaltsverzeichnis leistet hierfür willkommene Dienste.

Proben aus dem Inhalt (in engem Anschluß an den Text): Das Rom des Cinquecento, mit etwa 70000 Einwohner nach einem Gesandtschaftsbericht von 1500, in der Niederung zwischen Tiber, Pincio und dem Kapitol zusammengedrängt, von lebhaftestem Verkehrsbetrieb erfüllt, machte mit den meist schlecht gepflasterten finsteren Straßen und altersgrauen Häusern trotz der zahlreichen Paläste und interessanten Kirchen auf verwöhnte Reisende keinen günstigen Eindruck (S. 1). Ein

Panorama eines unbekannten Niederländers von 1536, das »ungemeine Treue in der Wiedergabe des Gesichts auszeichnet« (S. 6), läßt erkennen, »wie sehr noch der mittelalterliche Charakter in diesem Stadtbild vorherrschte« (S. 8): besonders in dem Volksquartier (S. 64) Trastevere, wo er heute noch nicht verwischt ist (S. 62), und dem ihm längs des Tiber gegenüber gelegenen Stadtteil (S. 49), der bis zur Zerstörung des Vicolo del Melangolo »in einzigartiger Weise den mittelalterlichen Zustand der Stadt widerspiegelte« (S. 54 f.). Auch das Kapitol hatte mittelalterliche Formen (S. 72). Das mittelalterliche Rom besaß verhältnismäßig niedere Häuser. Die wenigen Kuppeln aus der Zeit von Sixtus IV. verschwanden fast ganz. Sie werden überragt von den Burgtürmen (S. 8). Die mittelalterlichen Häuser: offene Portiken zu ebener Erde, oben meist eine bedeckte Loggia (S. 54). Abbildungen wie 50, 51, 61 zeigen, was davon zugrunde gegangen ist, vor allem seit 1870. Die Wohnhäuser des Quattrocento und des beginnenden Cinquecento: meist nur zwei Fenster in jedem Stockwerk und mit einer Loggia oben. Dazu Fenster und Türrahmungen in frischer Renaissance (S. 35). Köstlich ist nach Form wie Inhalt eine Hausinschrift von 1468, in der der Erbauer sagt, er wollte, als Rom in seiner früheren Gestalt wiedergeboren wurde, nach Maßgabe seiner bescheidenen Mittel beitragen zum Schmuck seiner geliebten Vaterstadt (S. 66). In dem noch mittelalterlichen Zustand fehlte Rom ein Mittelpunkt. Der Vatikan und Lateran lagen an der Stadtgrenze (S. 10). Die weitausgedehnte Hügelgegend im Norden, Osten und Süden der Pincio, Quirinal, Viminal, Esquilin und Celio waren gleich dem Aventin fast unbewohnt (S. 90). Das unbewohnte Gebiet nahm zwei Drittel des von der Aurelianischen Mauer umschlossenen Raumes ein.

In großartiger Einfachheit und malerischer Zerstreuung lagen dort die gewaltigen Reste des Altertums sowie die ehrwürdigen Basiliken und Klöster der Frühzeit des Christentums und aus dem Mittelalter (S. 91). Was der Verfasser über die römischen Ruinen schreibt (S. 92 ff.), muß man im Buche selbst nachlesen. Es ist besonders schön. Im neuen Rom erhob sich die Cancellaria und der Palazzo Farnese und der Palazzo Massimi alle Colonne. Die Cancellaria war vor Vollendung des Palazzo Farnese, der auf dem Panorama Heemskercks noch nicht erscheint, das größte und herrlichste Bauwerk des neuen Rom. Durch Alessandro Farnese wurde die Cancellaria neben dem Vatikan der Mittelpunkt des diplomatischen, literarischen wie künstlerischen Lebens (S. 45). Im Hinterhaus des Palazzo Massimi hatten als erste Buchdrucker Deutsche gearbeitet. In den in dieser Gegend zahlreichen Buchläden kamen die Gelehrten zusammen zur Besprechung der Neuerscheinungen, wie zu gelehrten Gesprächen (S. 46). Bibliotheken von Ansehen nennt der Verfasser zwei (S. 73). Ein umbrischer Prälat versammelte seine Freunde, Dichter wie Antiquare, in einem mit Wasserkünsten und Antiken geschmückten Garten unweit der Fontana Trevi, die damals noch so war, wie sie Nikolaus V. geschaffen hatte (S. 76). Ein anderer Brunnen stand auf dem Petersplatz, der damals kaum die halbe Größe von heute besaß (S. 26). Eine, wie der Verfasser bemerkt, bisher fast unbeachtet gebliebene Inschrift eines Denksteines (Via de' Banchi Nuovi) rühmt heute noch die Tätigkeit des Roverepapstes (Julius II.), dem Rom die erste groß angelegte monumentale Renaissancestraße (Via Giulia) verdankt (S. 27). Die Veränderungen im Stadtbild Roms hatten zur Folge eine Verschiebung des Schwerpunktes im Leben der Stadt, die einmal begonnen, in zunehmendem Maße sich vollzog (S. 81 f.). Sehr reich sind die Angaben Pastors über die antiken Sammlungen. Eine Zeichnung von Heemskerck (Abbildung 47) vom Hof der Casa Sassi gibt ein anschauliches Bild von der Aufstellung der Antiken in Rundnischen, die sich in Rom ausgebildet hatte (S. 84) (und bis heute nachwirkt z. B. auch in der Münchner Glyptothek. Ein neuer Versuch der Aufstellung, der auf die griechische Aufstellungsweise zurückgreift, bei

der jedes Werk auf sich selbst gestellt ist, soll bei der geplanten Neuordnung des Museums für antike Gipsabgüsse durchgeführt werden).

Gar manches vom Rom der Renaissance hat das neue Rom zerstört: manches von hohem ästhetischen Wert wie den Palast des Bankiers Bindo Altoviti (Abbildung 19), manches von hohem geschichtlichen Wert, darunter sogar die Werkstätte Michelangelo (S. 100 f.). Manches haben schon frühere Zeiten durch Größeres ersetzt (S. 43, 74 z. B.) oder auch nicht zu schätzen gewußt, wie die Wandmalerei des Gentile da Fabriano in der Lateranbasilika. Wie aber die Renaissance selbst mit den antiken Werken umging! In seltsamem Gegensatz zu dem archäologischen Kult des Altertums wurden die antiken Bauwerke während der ganzen Renaissancezeit als bequeme Steinbrüche für Neubauten benützt. Ebenso rücksichtslos ging man beim Suchen nach Altertümern vor. Vielfach zerstörte man mehr als man wußte und beabsichtigte (S. 95).

In der neuen Auflage sind vor allem die Abbildungen stark vermehrt. Auch das neugeschaffene Museum (Museo Petriano) wird genannt.

München.

Georg Schwaiger.

Pastor, Ludwig v., Die Sixtinische Kapelle. Die Stanzen und Loggien des Vatikans. Beschrieben und erklärt. Herder, Freiburg 1925. 169 S. mit 5 Tafeln.

Bei der Beurteilung der kleinen Schrift von Pastor muß berücksichtigt werden, daß sie nicht als selbständiges Ganzes entstanden ist, sondern einen Sonderabdruck darstellt aus den einschlägigen Bänden der Geschichte der Päpste (Bd. 2—5). Infolge dieses Ursprunges ist sie auch in ihrer Keimzelle nicht kunstwissenschaftlich. Die Kunstwerke werden, so sehr sie gepriesen und inhaltlich gedeutet werden, in erster Linie in ihrer Beziehung zur Geschichte der Päpste betrachtet sowohl ihrer Entstehung wie ihrem Inhalt nach. Das künstlerische und das kunsthistorische, das strukturelle sowie das historische Eigenleben des Kunstwerkes kommen erst in zweiter Linie. Ist so die kleine Schrift keine fachwissenschaftliche, so darf sie doch als eine volkstümliche Einführung in die von ihr behandelten Kunstwerke bezeichnet werden. Als solche zeichnet sie sich vor allem durch die glückliche Verbindung des Historischen mit dem Theologischen aus: Es spricht über die Sixtina, die Stanzen, die Loggien im Vatikan einer, der die Papstgeschichte aus ihren Quellen kennt und dem die katholische Theologie als Lebensform vertraut ist. Aber es muß wiederholt werden, das ist für die künstlerische Betrachtung auch dieser mit Inhalt erfüllten Kunstwerke nicht das Grundlegende sondern das Füllende, ja für sie als Produkt der italienischen Renaissance gilt es ganz besonders. »Historisches Wissen ist zum Verständnis nicht erforderlich«, bemerkt Wölfflin in der Einleitung zum Abschnitt: »Die Camera della Segnatura« in seiner »Klassischen Kunst«[6] (S. 87) und fügt dem den Hinweis bei auf den »befreienden Aufsatz« von Wickhoff (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1903). An mehreren Stellen hebt der Verfasser das Historische über das allgemein Bekannte hinaus in das Gebiet der Forschung (z. B. S. 58 ff. Zeitpunkt des Einsetzens der Opposition gegen Michelangelo nach einem ungedruckten Bericht und Geschichte der Opposition; S. 62 die erste Übermalung; S. 115 f. Vertrautheit der weitesten Kreise und nicht zum wenigsten der Künstler mit theologisch-mystischen Dingen innerhalb der Renaissance; S. 119 Camera della Segnatura ursprünglich als Bibliothek gedacht, Korrektur an der Aufstellung Wickhoffs; S. 128 die Messe von Bolsena in Beziehung zu Julius II.; S. 140 u. 149 f. Deutung des Fresko der Krönung Karls; S. 151 f. Deutung des Brandes im Borgo

und anderes). Nur daß das Geschichtliche doch stellenweise zum Papalen wird, so wenn Pastor schlechthin von dem dem Großen und Erhabenen geweihten Pontifikat von Julius II. spricht (S. 37), so erfreulich es ist, daß nicht ausschließlich der kirchengeschichtliche Maßstab angelegt erscheint. Auch die Verdienste der Päpste um die den Kunstwerken zugrundeliegenden Ideen werden doch hinaufgeschraubt (S. 28, 124, 127), so z. B. wenn es heißt (S. 54), Clemens VII. gebühre das Verdienst, den glänzenden Vorwurf für Michelangelos Jüngstes Gericht ersonnen zu haben. Dieser Vorwurf lag doch wirklich recht nahe, rein theologisch, besonders wenn man das Thema der vorausgehenden Sixtinafresken ins Auge faßt, wie auch geschichtlich in Hinsicht auf die Gerichtsdarstellungen in der mittelalterlichen Kunst. Andere Belege noch: S. 132, Z. 10—13; S. 140, Z. 13—15; S. 155 wird die Meinung vertreten, der Saal Konstantins würde besser den Namen des Papstes Sylvester tragen, und S. 143 wird Leosaal vorgeschlagen. Den freilich nicht durchaus gesicherten Beitrag des Verfassers zur Aufhellung der Beziehungen zwischen der Zeitgeschichte und dem Inhalt der Fresken (Sixtina: Pharaos Untergang gegen Steinmann gedeutet; Stanza dell' Eliodoro, Stanza dell' Incendio) läßt ein Vergleich mit Burckhardts Cicerone (Neudruck der Urausgabe z. v. S. 866 ff.) erkennen, aus dem Pastor manches an Formalem geschöpft, auch dort wo es nicht ausdrücklich angegeben ist (z. B. Pastor S. 40 vgl. mit Cicerone S. 826, Pastor S. 152 mit Cicerone S. 872).

Wer mit der katholischen Theologie vertraut ist, der fühlt es, mit welcher Wärme und Liebe der Verfasser das Theologische behandelt, das er gern in Exkursen darlegt. Bei der Deutung der Kunstwerke stellt er es über das Zeitgeschichtliche: »Zum vollen Verständnis ist es unbedingt nötig, über die ausschließlich historische Auffassung mancher Szenen hinauszugehen und die dem Ganzen zugrunde liegenden theologischen Gedanken scharf ins Auge zu fassen« (S. 22). Das ist der Kanon für die Deutung der Sixtinafresken, besonders auch für die Deutung der Disputà (S. 99 ff., 112 ff.). Auch der Schule von Athen wird eine theologische Beziehung gegeben, die an eine beliebte Deutung von Dürers Melancholie erinnert (S. 97 f., 120 ff.). Es wurde schon gesagt, die theologische »Füllung« ist ein Vorzug der Betrachtungsweise des Verfassers. Seine Vertrautheit mit der katholischen Theologie läßt die vatikanischen Bildwerke ihr ganzes Leben offenbaren. Doch scheint mir da und dort das Theologische in das Künstlerische hineinzuwuchern: in die Beschreibung (S. 105, Z. 5—8), auch in die Wertung (S. 87, Z. 7 u. f.); am meisten aber in die Deutung (S. 42 f.; 71, Z. 3—7; 73, Z. 3; 75, Z. 12 f.; 97; 107 f.; 113 Disputà-Komposition; 121 Komposition der Schule von Athen). Justi aber folgte Pastor nicht.

Was sich aber vom kunstwissenschaftlichen Standpunkt aus am peinlichsten fühlbar macht, das ist der übermäßige Gebrauch des Superlatives bei Charakterisierungen und Wertungen. Dazu kommt noch die nach einer veralteten Art vorgenommene, die Werke allzusehr aus dem Entwicklungszusammenhang lösende Herausstellung von Höchstleistungen, die nahezu an Rekordaufstellungen erinnert (S. 12, Z. 18—21; 17, Z. 19—23; 43, Z. 8—11; 100: hier [= Disputà] hat Raffael vielleicht das schönste Christusbild auf Erden geschaffen. S. 125: Es [= Camera della Segnatura] ist das größte, was Raffael bis dahin hervorgebracht und vielleicht auch die höchste Leistung der christlichen Malerei). Als Beispiel geschichtlicher Betrachtungsweise wäre etwa zu nennen Schlosser, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses 17 (1896). Raffael wird gepriesen als der genialste christliche Künstler (S. 98), als der genialste christliche Maler (S. 141), ein andermal ist die Rede von dem »Zauberreich der genialen Schöpfungen des göttlichen Urbinaten« (S. 141). Ein Beispiel für sich: Die Musen im Parnaß werden geschildert als Gestalten von höchster Anmut und Grazie (S. 89),

Wölfflin (Klassische Kunst[5] S. 98) dagegen schreibt von ihnen: »Am allerunglücklichsten sind die Musen, leere Bildungen«. Mir persönlich ist, so stark meine Erinnerung an die Stanzen ist, von den Musen keine sichere Vorstellung geblieben.

Einzelheiten: Interessant ist die Stellung des Verfassers der Geschichte der Päpste zum Michelangelo-Problem nach seiner inhaltlichen Seite. Er schreibt: »wie weit der Meister mit seinen unbekleideten Athletengestalten über die Grenzen, die im Bereiche des Schönen und im Gebiete des kirchlich-religiösen Kunstwerkes zu beachten sind, hinausgegangen sei, darüber werden wohl stets gemischte Empfindungen und geteilte Beurteilungen bestehen bleiben« (S. 77). Demgegenüber erscheint die Untersuchung, ob Michelangelo von der Tradition abgewichen ist (S. 75 f.), doch ängstlich, da ja Tradition nicht im Sinne der mündlich überlieferten Offenbarung in Frage kommt.

Angeborene Denkgesetze (S. 96) sind kein Lehrstück der Scholastik schlechthin. Die Entstehung der christlichen, katholischen Wissenschaft aus der Lehre der Väter und der sie fortführenden Scholastik ist doch schematisch gesehen (S. 98). Es sei nur verwiesen auf eine Abhandlung von G. v. Hertling, Augustinzitate bei Thomas von Aquino. Wenn von der antiken Philosophie behauptet wird, sie habe in dem Ringen nach »Erkenntnis des letzten Grundes aller Dinge« in Platon und Aristoteles ihren Abschluß gefunden (S. 97), so wird dabei doch die Bedeutung der neuplatonischen Spekulation für den Gottesbegriff verkannt. Das Zitat aus Dante (S. 100) ist nicht wörtlich genau wiedergegeben. Format und Papier und Druck des Büchleins sind für Auge und Hand gleich angenehm.

München. Georg Schwaiger.

Hartlaub, G. F., Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München o. J., Allgemeine Verlagsanstalt. 86 S. mit 9 Abbildungen im Text und 44 auf Tafeln.

Die Frage, ob das Werk Giorgiones — wie groß es immer sein mag — neben der formalen und entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise noch eine besondere inhaltliche Deutung zuläßt, etwa sogar fordert, darf auf Grund der Untersuchung Hartlaubs wohl bejaht werden: wenn auch nicht mit unbedingter Gewißheit, die der Verfasser selbst nicht für Gang und Ergebnis seiner Untersuchung beansprucht, wohl aber mit einem Grad echter Möglichkeit. Diese Möglichkeit gilt der Richtung, in der der Verfasser die Lösung sucht, und dem Ganzen der Beweisführung.

Das Geheimnis Giorgiones sieht der Verfasser vor allem in dem »Eindringen eines ganz anderen Kreises von Sinnbildern und Handlungen« als der ist, der der Regel nach einem Profanbild der Renaissance zugrunde liegt, wenn der Besteller nicht selbst historisch oder allegorisch gefeiert werden wollte (S. 11). Diesen Giorgione und seinem Kreis eigenen Stoffkreis sucht der Verfasser in logenartigen Gesellschaften (S. 15), im kultischen Sozietätswesen (S. 16), in »hermetischen« Adeptenwie »akademischen« Philosophenbünden der Renaissance um 1500 (S. 44 f., 60). Im engsten Sinne versteht der Verfasser unter Giorgiones Geheimnis Andeutungen über die Natur dieser Gemeinschaft im einzelnen Fall, Andeutungen, die ihm in — freilich nicht unberührt erhaltenen (S. 66) — Buchstaben zu liegen scheinen, die Bildnissen, z. B. dem Bildnis eines jungen Mannes im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, beigegeben sind (S. 68). Im Zusammenhang mit der Grundbedeutung steht noch als dritter Sinn des Geheimnisses die Form, in der das Erotische bei Giorgione erscheint: »Alles Erotische, ja alles Fleischliche hat bei Giorgione einen einzigartigen, man darf sagen kultischen Zauber« (S. 57). Dieser Nebensinn kommt aber für die Beweisführung nicht weiter in Frage.

Um seine Hypothese, wie der Verfasser seinen neuen Beitrag zum Giorgione-Problem wiederholt nennt (S. 54, 60), darzulegen und ihr Wahrscheinlichkeit — nicht mehr — zu sichern, geht der Verfasser vom bestgesicherten Werk aus, das in Frage kommt, von dem Wiener Bild, das gewöhnlich »Die drei Philosophen« genannt wird. Von ihm liest er aus dem Kostüm, den Altersstufen, der Beschäftigung, der Aufstellung, den Attributen der Gestalten und aus der landschaftlichen Situation das Neue ab, besser Hinweise auf das Neue der Stoffwelt. Zunächst in vorläufiger heuristischer Weise (S. 15), ohne ein festes Erklärungsschema heranzutragen, aber doch die Zeichen lesend wie einer, der eben eine Zeichensprache kennt (S. 11), und gelegentlich noch heute lebendige Analoga zuhilfenehmend (S. 14, 39). Durch diese mit leiser Deutung sich verbindende Bildbeschreibung wird die ungefähre Richtung auf das kultische Sozietätswesen der Renaissance gewonnen. Nun gilt es, die durch die sehende und zeichenlesende Bildbeschreibung vorbereitete Deutung durchzuführen. Dazu ist aber erst noch notwendig, daß sie durchaus geschichtlich fundiert wird. Deshalb setzt sich der Verfasser ein dreifaches Beweisziel: Erstens, daß schon zu Zeiten Giorgiones, also um das Jahr 1500, in Italien, besonders auch in Venedig, »logenartige« Gesellschaften bestanden haben, zu deren Wesen, Ritual und Lehrbilderkreis ein Gemälde wie die »Drei Philosophen« innerlich gehören könnte. Zweitens, daß auch Künstler in derartigen Sozietäten vertreten waren. Und endlich, daß auch abgesehen von den »Drei Philosophen« aus Giorgiones Kunst wahrscheinlich wird, er habe selber einer solchen Gemeinschaft angehört und ihr künstlerisch gedient (S. 15). Ein inhaltsreiches Kapitel, das sich auf mancherlei Literatur stützt (z. B. Keller, Höhler, Kiesewetter, Silberer, Danzel, z. v. Anm. 13 ff., dazu noch Anm. 60), legt den historischen Boden, bringt das historische Merkmal über das kultische Sozietätswesen der Renaissance herbei. Gestützt auf dieses Material glaubt der Verfasser dem Wiener »Philosophenbild« eine Deutung geben zu können, die, wie er meint, selbst dem Skeptiker nicht mehr unwahrscheinlich erscheinen dürfte: »Drei Männer sind nach Alter, Tätigkeit, Temperament und Tracht als symbolische Vertreter der drei typischen Einweihungsgrade gekennzeichnet, wie sie in Mythos, Spekulation und Ritual sowohl der »hermetischen« Adepten- wie der »akademischen« Philosophenbünde der Renaissance eine Rolle spielen. Sie sind dementsprechend mit allerlei Lehrzeichen der hermetischen »Kunst« ausgestattet und mindestens der Vertreter des ersten, jüngsten Grades ist, wie es seiner Aufgabe gemäß ist, deutlich als typischer »Saturnier« gekennzeichnet. Alle drei befinden sich in altüberlieferter symbolischer Anordnung unter Bäumen im Hain vor einer Höhle, die, nach der Stellung der untergehenden Sonne zu schließen, im Osten zu denken ist« (S. 44 f., z. v. S. 48). Durch diese historisch-psychologische, aus Giorgiones Umwelt und Innenwelt geschöpfte, die Angabe von Giorgiones (etwas jüngerem) Zeitgenossen Michiel (*›. . . delli 3 phylosophi‹*) ausbauende Bilderklärung soll die literarisch-philologische von Schaeffer (S. 8), vor allem die erste in dieser Art, jene von Wickhoff (S. 7 f.) ersetzt werden, die schon von anderer Seite, besonders von Gronau (S. 11 mit Anm. 7 Literatur), angezweifelt worden ist. Daß auch Justi noch Wickhoff sich anschließt (S. 10), das gilt für die neue Fassung seines ›Giorgione› nicht mehr (II, S. 207). Er bezeichnet vielmehr Hartlaubs Erklärung für »recht einleuchtend« (S. 211, 217), möchte aber doch noch die Frage offen lassen, ob es sich um eine ganz besondere, nur Eingeweihten zugängliche Darstellung der Weisheit handelt, oder um eine auch weiteren Kreisen verständliche (S. 212).

Eine dem Philosophenbild verwandte Geisteshaltung sucht der Verfasser in anderen Bildern von Giorgione und seinem Kreise nachzuweisen, was hier nicht verfolgt werden soll — das Oeuvre-Problem im Auge behaltend (S. 46 ff.). Mit

Recht sieht er in der Vergrößerung der Basis eine Erhöhung des Wertes seiner Hypothese.

Die Frage nun, ob die neueste Deutung durch den Verfasser wenigstens im Kern die richtige ist, diese Frage geht weit über das kunstwissenschaftliche Gebiet hinaus und reicht sehr tief ins historische hinein. Dies Gebiet kann ich nicht betreten. Das aber scheint mir sicher zu sein, es sei wiederholt und noch etwas ergänzt, die Methode der Beweisführung im ganzen ist eine glückliche. Sie nützt alle Möglichkeiten geschickt aus, die die Hypothese zu stützen vermögen. Dabei bleibt sich der Verfasser der Grenzen, die der Reichweite seiner neuen Lösung vom Gegenstand der Untersuchung gesteckt sind, bewußt; seine Deutung soll nur den Weg zur Lösung bahnen, sie soll kein Schlüssel für alle Fragen sein (S. 54) und für die Kenntnis der Gesamtpersönlichkeit des Meisters soll sie nur einen Teilbeitrag bedeuten (S. 71). So sehr der Verfasser bemüht ist, Giorgione in das kultische Sozietätswesen seiner Zeit hineinstellen zu können, abstrakt-methodisch gesprochen: die Psychologie der Zeit und die Psychologie des Künstlers in eine Ebene einzustellen, um von dieser Einheit aus den Inhalt der Werke einheitlich psychologisch deuten zu dürfen, er betont schließlich doch ausdrücklich, daß auch für ihn der Meister in erster Linie kein »Mystiker« sondern ein Künstler, ein begnadeter Sinnenmensch ist (S. 71), mit »verschiedenen Ebenen« in seinem Wesen (S. 54). Das ist kein nachträgliches Sich-darauf-besinnen. Gerade der mit vielen Mitteln gewonnenen Deutung des Philosophenbildes fügt der Verfasser die vortreffliche Bemerkung bei: »Eine genauere Definition« — soll wohl bedeuten: Umgrenzung der Deutung — »ist noch nicht erreichbar und es fragt sich, ob diese überhaupt dem Wesen der Renaissance-Mystik gerecht werden würde: auf der Stufe eines halb symbolisch-gnostischen Denkens und noch dazu im Geiste eines Künstlers werden die Bedeutungen nicht so streng logisch ... unterschieden wie heute!« (S. 45). Es darf wohl vermerkt werden, daß der neue Weg in der Lösung des Giorgione-Problems auch zu der Grundlage führt, die die stilkritisch-formale Methode unerledigt ließ, die Frage nach dem Oeuvre (S. 47 ff.). Den Ertrag freilich kann ich nicht beurteilen. Das darf dem Lösungsversuch des Verfassers auch gutgeschrieben werden, daß er Teilerkenntnisse oder Ahnungen in ein Ganzes einfügt (S. 5 Bayersdorfer, S. 7 Janitschek, S. 14 Venturi). Und es ist ein Vorzug einer Methode, wenn sie sich an mehr als einem Punkte fruchtbar erweist: der Verfasser bezog auch schon Signorellis großes Berliner Figurenbild (Nr. 79a) in den kultischen Kreis ein (Münchener Neueste Nachrichten 1925), und wenn sie auf Nebenwegen Beziehungen aufnimmt (S. 41 Bedeutung des astrologischen Bilderzyklus des Salone zu Padua für die ganze astrologische Bildtradition besonders in Oberitalien: nach Panofsky-Saxl; S. 16 die noch ungeschriebene Geschichte der italienischen Akademien: nach Geiger). Auch das spricht — *pro rata parte* — für die psychologische Methode des Verfassers, daß sie im Einklang steht mit dem »wieder mehr universellen und zugleich psychologischen Kunstbegriff« (S. 18) unserer Tage.

Auf einzelnes einzugehen ist aus Raumrücksichten nicht möglich. Angedeutet sei nur, daß die saturnische Bewußtseinsverfassung Giorgiones (S. 42, 62, 53) am wenigsten gesichert erscheint. Und da und dort wird in der Beweisführung auf Nebenlinien zuviel den untersten Graden der Wahrscheinlichkeit zugetraut (S. 58, 49, 39, 30 z. B.).

Mehr noch: so sehr es methodologisch ein Vorzug ist, daß durch die neue Hypothese nicht ein Bild allein seine inhaltliche Erklärung finden soll, daß durch das Erklärungsprinzip viel mehr Persönlichkeit und Werk — zum Teil — erfaßt werden sollen, so wird doch im Fortgang der Untersuchung die Hypothese ein

wenig zum System ausgebaut, was für die historische Erfassung des Tatbestandes, auf der gerade die größte Belastung liegt, nicht ohne Gefahr ist.

Die Ausstattung des Buches (Typen und Papier, Abbildungen, Einband) ist gut. Da und dort steht aber ein Druckfehler (z. B. S. 22 Z. 10 von unten steht be statt bei. U. a.).

München. Georg Schwaiger.

Lempertz und Becker, Der Weg zur Kunst für Schule und Haus. Eine leicht faßliche Einführung. Köln, Bachem. 52 u. 63 u. 45 S. mit 216 Abb.

Einführungen in die bildende Kunst sind schon verschiedene geschrieben worden. Dem Ideal nahe zu kommen ist hier besonders schwer. Die Hauptschwierigkeit sehe ich darin, daß man, wenn man wirklich einführen will, schon in die Anfangsgründe etwas vom Ganzen und Letzten der Kunst hineinbringen soll. Denn nicht Anfänge, Äußerlichkeiten, Einzelheiten machen die Kunst und das Kunstwerk aus, sondern eben das Ganze und das Letzte und die Einzelheiten aufgenommen in das Letzte und Ganze. Man darf der Kunst gegenüber wirklich an das Wort des griechischen Weisen über die Gottheit denken, daß es schwer sei, sie zu erkennen und nochmals schwer, das was man erkannt zu haben glaubt, nun andern mitzuteilen. Daher wohl die immer wieder neuen Versuche. Ein Besonderes ist es nun noch, eine Einführung zu schreiben für die oberen Klassen der Volksschule und darüber hinaus für die heranreifende Jugend. Eine solche zu liefern haben sich ein Mittelschullehrer (im Sinne von Preußen) und ein Kunsthistoriker zusammengetan. Die Verfasser stehen auf dem Standpunkt: »Erst dann, wenn wir den kindlichen Blick für die Einzelschönheiten eines Kunstwerkes geschärft, wenn wir es mit den Elementen der Kunst bekannt gemacht haben, dann dürfen wir auch Verständnis von ihm erwarten für das Kunstwerk in seiner Gesamtheit« (Vorwort). Am Ende der Einführung in die Elemente der Kunst (Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst) wird nochmals betont, daß es gegolten hat, die Einzelheiten des Kunstwerkes sehen zu lernen (Bd. II, S. 63). Gewiß. Es ist aber doch mit Hinblick auf die Arbeit der Verfasser zu bemerken: man muß sich hüten, die Bestandteile allzu einfach im Stile der Didaktik der Volksschule zu entwickeln, sonst bleibt für die Kinder von der Kunst kaum noch ein Hauch übrig. Ich möchte es auch bezweifeln, ob das Prinzip der Arbeitsschule mit Nutzen gerade bei der Einführung in die Kunst angewandt werden kann, so hoch man es sonst stellen mag. Ich befürchte, daß das, was die Kinder »machen« können, jede »Ahnung« von Kunst erstickt. Die Aufgaben, die diese Einführung stellt, verstärkten meine Befürchtung. Dazu noch: der erste und der zweite Teil der Einführung sind auf den Ton der Volksschule gestimmt, der dritte Teil (Einführung in die Entwicklung der Kunst) aber auf einen ganz anderen, viel höheren; da erscheinen die Begriffe »harmonisch«, »rhythmisch« usw. Ein innerer Übergang findet in der Einführung sich nicht. Da liegt, wenn man so sagen will, das Problem. Man muß denken, die Kinder sind inzwischen »irgendwie« reifer geworden. Das ist ein Nachteil der Einführung, zumal die vorderen Teile Verweise auf den letzten Abschnitt enthalten (z. B. S. 40). Es dürfte sich empfehlen, in die ersten Teile »mehr« hineinzubringen und den dritten Teil mit Umschreibungen und Auflösungen der Begriffsformeln wie »rhythmisch« u. a. m. zu durchsetzen. Zu begrüßen ist die Trennung: »Einführung in die Elemente« und »Einführung in die Entwicklung«. Ein guter Gedanke war es auch, der Entwicklung das Leben zugrunde zu legen. Es heißt: »... der nächste Weg ... soll zeigen, daß die Kunst nicht neben dem Leben hergeht, sondern ganz aus ihm herauswächst, daß sie nicht nur das verkörpert, was der einzelne Künstler gedacht und empfunden, son-

dern daß sich in ihr die Seele ganzer Geschlechter, ganzer Völker widerspiegelt« (Bd. II, S. 63). Ist aber der Gedanke nicht zu sehr nur Gedanke geblieben? Eine besondere Schwierigkeit jeglicher Einführung ist bei geschichtlichem Stoff die zusammenfassende Richtigkeit. Man will alles gelehrte Detail weglassen. Gut. Aber entspricht nun noch, was man sagt, weniger dem neuesten Stand der Forschung, sondern dem Wissen, von dem die gegenwärtige Forschung lebt? Darf man z. B. heute auch nur Kindern noch sagen, daß die Gotik vorwiegend deutsche Kunst ist (S. 20)? Darf man die Einfügung des Querschiffes in den Kirchenkörper einfach aus dem Bedürfnis der Gläubigen, möglichst nahe am Altar zu stehen, erklären (S. 42), darf man das Kelchkapitäl kurzhin der Gotik zusprechen (S. 19)? Von grundsätzlicher Bedeutung ist es auch, wenn Begriffe gebildet werden sollen ohne Ablösung und Verselbständigung. Bd. I, S. 17 heißt es: »die aus Geraden und Kreisbogen bestehende, von a nach b laufende Linie nennt der Künstler Profil ...« Weiß nun das Kind, was ein Profil ist?

Aus Interesse an der für die Schule und das Haus bestimmten Einführung seien noch Einzelheiten herausgegriffen. Sie ließen sich vermehren. Für die Baukunst sind die Beispiele allzu eng auf Köln eingeschränkt. Manche von den Abbildungen müssen als schlecht bezeichnet werden (z. B. Abb. 24, 33, 49: Malerei. Bei 62 ist der Sockel »ganz unmöglich« abgeschnitten). Der Raum kommt als Bestandteil des Baues nicht genug zur Geltung. Warum ist der Kennzeichnung des basilikalen Types geradezu immer ausgewichen? Die Plastik ist zu knapp behandelt. Die an sich gute Anlage ließe sich leicht bereichern. Warum ist von Zeichnungen gar nicht die Rede? In der Entwicklungsgeschichte ist das 19. Jahrhundert entschieden nicht ausreichend vertreten: ohne Menzel, Thoma, Trübner. Die Angabe, daß auf der »Hochzeitsreise« (Schwind) »das junge Paar durch kräftigere Farbentöne hervorgehoben« (Bd. III, S. 39) sei, ist keine ganz genaue Beschreibung. Der Hochzeiter selbst ist mattfarbig. Farbig ist vor allem der Wagenfond, der Strauß und die Braut. Beim Expressionismus wäre es besser von Erlebnis statt von Empfindung (Bd. II, S. 49) zu sprechen.

Daß die Verfasser schreiben, es wäre töricht, Werke, die den unverhüllten menschlichen Körper darstellen, als »unanständig« zu bezeichnen, hat pädagogischen Wert. Auch konfessionellen.

Im Vorwort berufen sich die Verfasser auf einen Leitsatz des Ausschusses 7 der Reichsschulkonferenz. Er lautet: »Der Unterricht in den Kunstfächern (Wortkunst und Musik, bildende Kunst und Körperkultur) ist vom 3. Schuljahre an an allen Schulen und in allen Klassen durchzuführen«. Meinen Erfahrungen nach steht das leider zum Teil so herzerfreuend nur auf dem Papier.

München. Georg Schwaiger.

Hugo Kehrer, Spanische Kunst. Von Greco bis Goya. Mit 250 Abbildungen. München, Hugo Schmidt, 1926. 364 S.

Hugo Kehrer hat in den letzten zwölf Jahren mehrere Bücher über Spanien veröffentlicht. Sein besonderes Interesse hat er Zurbaran und Goya, vor allen aber von jeher dem Greco zugewandt. Die »Spanische Kunst« faßt jene tiefangelegten Vorstudien zu dem Werk über Spanien — »spanische Kunst und spanischer Barock bedeuten nahezu ein und dasselbe« — zusammen. Das typisch Spanische wird herausgearbeitet und als Kontrast neben das Italienische gestellt.

Im ersten Teile des Buches geht der Weg von Greco über Velazquez, Ribera, Zurbaran, Murillo zu Goya. Der zweite Teil bringt ein besonders lesenswertes Kapitel über die spanische Seele, um dann über das spanische Formgefühl zu

sprechen, wie es sich auswirkt in Figur und Nische, Linearismus und Frontalität und einem besonderen erfühlbaren, schwer beschreibbaren, nämlich dem spanischen Rhythmus.

In den besonderen Interessenkreis dieser Zeitschrift fällt der zweite Teil des Werkes. Es wird bewiesen, »daß die beiden Volkheiten, Spanien und Italien, einen starken Gegensatz aufweisen« (S. 287). Die verschiedene Darstellung von Mönchsgeschichten wird miteinander verglichen. Überzeugend wie etwa der Spanier Ribalta die Vision des Heiligen Franziskus dem seelischen Gehalt nach ganz anders vorträgt als der Italiener Guercino. Man vergleiche nur die beiden Gestalten. Einmal ist der Heilige ein »im Krampfe hingekauerter, von Buße, Fasten und Krankheit zermürbter Mann. Geisterhaft-verzückt starren die spanischen Glutaugen aus den knochigen Höhlen empor« (S. 288). Bei Guercino ist Franziskus »ein ganz irdisches Gewächs von großer, kräftiger Männlichkeit, das sich nicht in sich verkriecht, sondern aufgerichtet dasitzt und mit großer ausladender Gebärde dem Engel Einhalt gebietet, da er die himmlische Musik zu ertragen nicht imstande ist. Auch er ist voll Ernst, aber der Ernst ist nicht von erdrückender Art« (S. 289). Andere Momente, die Dürftigkeit des Lagers und der Zelle bei dem Einen, der aufrauschende Pomp der barocken Architektur bei dem Anderen, treten hinzu, um kontrastierende Stimmungscharaktere spanischer und italienischer Gesinnung zu verdeutlichen.

Psychische Gradunterschiede des Zuständlichen werden — etwa bei der Barockplastik — zu Formverschiedenheiten, die für den Kunstforscher einen praktischen Einteilungsgrund abgeben. Hier reichen sich Psychologie, Religionsphilosophie und Kunstwissenschaft die Hände.

»Wir wollen innerhalb des Spanischen von einem einfachen, illusionistischen und spirituellen Realismus sprechen und meinen, daß innerhalb des spirituellen Realismus drei Arten von asketischen Menschen zu unterscheiden sind: solche, die sich lediglich in der Meditation befinden, dann die im Anfangsstadium der Ekstase stehen, und drittens diejenigen, in denen die Ekstase bereits zur höchsten Verzückung geworden ist; die Ekstase stellt an sich die höchste Stufe des religiösen Seelenlebens dar« (S. 300).

So ist spanische Kunstauffassung verschieden von der italienischen der äußeren Form und damit aufs innigste verschmolzen auch dem seelischen Ausdruck nach. Es ist sehr instruktiv, daß der Verfasser als Vorspiel Architekturbeispiele voranschickt. Das Resumé lautet: »die gegliederte Schönheit, das durchsichtige System mit klar gesonderten Teilen gibt es im Spanischen nicht. Der Spanier zieht es vor, die Fläche zu beleben statt sie zu gliedern. Der Spanier hat nicht die regelrechten Proportionen des Italieners. Alles ist weniger gesetzlich gebunden, ist mehr der Willkür überlassen« (S. 31).

Handelt es sich hier um einen allgemeinen Zug, so werden bei den spanischen Malern und Plastikern auch die Besonderheiten genannt, aber immer unter der Fragestellung: Was würde der Italiener hierzu sagen? Das schließt nicht aus, daß hier und da Gipfelpunkte erklommen werden, für die ein Schema immer kümmerlichster Notbehelf bleiben wird. Wenn etwa Greco »Toledo im Wetterleuchten« malt, da versagen die vergleichenden Maßstäbe. »Solch eine Stimmung hat es in der Renaissance natürlich nicht gegeben, und wenn sie auch jemand gehabt haben sollte, so hätten doch die entsprechenden Ausdrucksmittel nicht zur Verfügung gestanden. Wem überhaupt, selbst im Barock, hätten sie zur Verfügung gestanden? Greco hat etwas Einzigartiges geschaffen« (S. 99).

Kehrers neuestes Werk ist weniger ein geschichtliches als ein systematisch vergleichendes. Ein gewaltiger Stoff ist im Stile der Wölfflin-Schule meisterhaft unter

Begriffe subsumiert. Sehr erfreulich — und ganz im Sinne des Begründers und Herausgebers dieser Zeitschrift — ist der Gedanke, daß spanische Kunst nur ein Zeuge der alten Kultur jenes Volkes ist, daß weiter als Ergänzung zur Untersuchung bildender Kunst festzustellen wäre »wie Seele und Formgefühl dieses großen und alten spanischen Kulturvolkes in Musik und Dichtung sich auswirkten« (S. 344).

Eine große Zahl prachtvoller Abbildungen illustriert den wertvollen Text.

Friedland in Mecklenburg.

Alfred Werner.

Alfred Kuhn, Aristide Maillol. Landschaft. Werke. Gespräche. 50 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann, 1925.

Maillols Name ist durch Graf Keßler in Deutschland seit bald 20 Jahren bekannt. In Frankreich ist er noch heute so gut wie unbekannt; nur in Paris wird er von einer kleinen Elite geschätzt. Daher ist es verständlich, daß die erste Monographie über ihn in Deutschland erscheint. Alfred Kuhn hat in der Lebensgeschichte des Künstlers nicht weit ausgeholt, sondern nur die notwendigsten Daten und Tatsachen gegeben. Es wäre ihm gewiß nicht leicht gefallen, wenn er diesen kürzesten Teil seiner Einleitung hätte weiter ausspinnen sollen; denn Maillols Leben ist arm an äußeren Geschehnissen. Sein Inhalt ist reich. Er erschöpft sich in dem einen Wort: Arbeit. Maillol ist ein ganz unzeitgemäßer künstlerischer Arbeiter. Er wirkt unberührt von der jagenden Hast der Gegenwart, steht außerhalb des ruhelosen Strudels der Zeit, schafft nicht für die Ausstellungen, ist den Lockungen von Auftraggebern gegenüber taub. Er hat überhaupt kein Zeitempfinden. Unter dem ewigblauen Himmel des Südens rechnet er nur mit der Ewigkeit. Er hat ganz im Gegensatz zu dem schnellen Impressionisten Rodin gar keinen Sinn für die Quantität seines Lebenswerkes, sondern rechnet nur mit der Qualität. Es ist ihm ganz gleichgültig, ob er zwei oder zwölf Skulpturen fertig bringt, wenn die, die er vollendet, nur alles enthalten, was er zu sagen hat. In diesem Sinn ist Aristide Maillol ein Außenseiter seiner Zeit, dem kein anderer Künstler der Gegenwart zu vergleichen ist. Diese innere Gelassenheit verdankt er nicht nur der ruhestolzen, Griechenland verwandten Mittelmeerlandschaft, in der er lebt, sondern auch seiner seelischen Verankerung in der Antike. Kuhn hat ihn scharf und klar als den Gegenpol Rodins, als den stillsten und weisesten Neuklassizisten charakterisiert. Seine kritische Untersuchung ist durch wertvolle Aussprüche des Meisters belebt. Sie bestätigen die Darlegungen Kuhns und führen sie ins Allgemeine und Große. Das schön ausgestattete Buch ist ein würdiges Denkmal für den größten Bildhauer des gegenwärtigen Frankreichs.

Berlin. Otto Grautoff.

C. von Lorck, Grundstrukturen des Kunstwerks. Entwurf einer Physiognomik der bildenden Kunst nebst Beiträgen zur Erklärung der Perspektive- und Raumdarstellung. Athenaion 1926.

Der Verfasser verlangt von der Kunstwissenschaft eine Beschreibung jedes Kunstwerkes, die er »Physiognomik« nennt. Zu einer solchen ist aber Erkenntnis der »Grundstrukturen« des Kunstwerks nötig, und diese führen auf die Weltanschauung als die Wurzel aller Lebensäußerungen, und diese wieder auf die allgemeine Geistesgeschichte zurück. Der Verfasser ermittelt nun eine Anzahl typischer Grundstrukturen, z. B. das »Ovalgesetz«, und gibt ihnen eine »Deutung«, d. h. er sucht ihre Wurzeln im »Weltbild« der Zeit. Aus der Unzahl dieser Deutungen greife

ich einige heraus, zu deren Besprechung der Platz mangelt: die menschenleere Landschaft lasse auf ein »naturwissenschaftliches Weltbild«, das Abschneiden der Gegenstände durch den Bildrand auf ein »unendliches Weltbild« schließen. Die überwiegend gerade Linie im »Louis XVI« und Kubismus deutet der Verfasser auf Rationalismus, den gotischen Spitzbogen auf den Dualismus der Weltanschauung, die Hellmalerei des 18. Jahrhunderts auf Optimismus. Mit Vorliebe bedient er sich der Analogien z. B. Tiepolo-Leibnitz, Mengs-Kant usw.

Einen breiteren Raum nimmt die Erörterung der »Ovalstruktur« ein, welche der Verfasser vornehmlich im Barock vertreten gefunden hat, und zwar nicht nur an Fenstern, Kuppelgrundrissen usw., sondern auch, was ich nicht nachprüfen konnte, in der Farbe der Bilder. Es wäre nun verdienstlich gewesen, dieser Grundfigur in allen Epochen genauer nachzuspüren, die jeweiligen Ursachen festzustellen und von da auf die allgemeinen Wurzeln im »Weltbild« zu kommen. Allein der Verfasser sagt nichts weiter, als: Der Ovalismus bedeute Einheit, Geschlossenheit und finde eine Analogie in der Souveränität der Monarchen. — Meines Wissens wird Einheit durch jede einfache Grundfigur vertreten, sie ist sogar beim Kreis noch straffer, als beim Oval. Das Oval des Barock ist gegenüber dem Kreis der Renaissance zunächst eine Lockerung, eine rhythmische Bereicherung, ebenso wie das Rechteck der Gotik gegenüber dem Quadrat der Romanik. Wo bleibt aber dann die gemeinsame Wurzel im Weltbild für diese Ovalform und die Monarchie?

Eine zweite typische Struktur, die den Verfasser länger beschäftigt, ist die, welche er als »polare Symmetrie« bezeichnet hat. Als Grundfigur zeichnet er einen einfachen Gegenschwung (Abb. 4), die S-form, und zwar als das Schema der menschlichen Stehfigur mit Kontrapost. Sobald nun diese Figur in Baukunst, Ornamentik usw. wiederkehrt, gilt sie ihm als ein »Spiegel« des aufrechtstehenden Menschen, woraus er weiter folgert: »Von sich selbst nimmt der Mensch das Gestaltungsgesetz.« Auf welchem Wege geht nun aber diese Naturerscheinung in die praktische Kunst über? Ich habe über den vermutlichen natürlichen Ursprung des barocken Gegenschwunges mich an anderer Stelle bereits ausgesprochen; eine direkte Beziehung zum menschlichen Stehmotiv habe ich dabei aber nicht feststellen können. — Im erweiterten Sinne bezeichnet der Verfasser als »polare« oder »verheimlichte Symmetrie« das Prinzip, zwei ungleiche Bildhälften auszugleichen, und hält dasselbe für ein spezifisches Mittel der Renaissance. — Zwei Bildhälften sind in der Regel ungleich und können doch ästhetisch im Gleichgewicht sein, indem z. B. die Form und die Farbe je verschieden, das Produkt Form mal Farbe aber beiderseits ästhetisch gleich ist. Von dieser Gleichheit der Produkte ist die Symmetrie nur ein Sonderfall, nämlich auch Gleichheit der Faktoren (mit Umkehrung); sie kommt in der Baukunst am häufigsten vor. »Polare Symmetrie« für »Gleichgewicht« ist nichts, als ein verunglückter Terminus; von einer Sondereigenschaft der Renaissance kann keine Rede sein, sie ist vielmehr etwas viel Allgemeineres, nur die Annäherung an die reine Symmetrie ist in der Renaissance beliebt.

Ein drittes bevorzugtes Strukturproblem ist dem Verfasser die Perspektive. Das Verfahren älterer Zeiten, Dinge verschiedenen Maßstabes, Dinge, die nacheinander wahrgenommen werden usw. nebeneinander ins Bild zu bringen, nennt der Verfasser »objektiv« und führt es auf eine objektive Weltanschauung zurück. Das Verfahren der Zentralperspektive jedoch dient nach ihm dem »Anschein« und ist »subjektiv«. — Als objektiv bezeichne ich eine Darstellung in umso höherem Grade, je besser das Objekt in seinen Eigenschaften erfaßt werden kann. Diese Bedingung erfüllt wohl am besten die farbige Plastik des Panoptikums; die Malerei mit ihrer Fläche ist gezwungen, zentral zu projizieren, wodurch der Beschauer auf Grund seiner

Augenerfahrung die relativ genauste Erkenntnis der Objekte gewinnen kann. Alle Parallelprojektionen sowie die oben beschriebene Synthese auf einem Bild werden nur dem Einzelobjekt gerecht; das künstliche Nebeneinander muß außerdem durch einen Gedankenprozeß wieder getrennt werden, und die Erfassung des größeren, erweiterten Objekts, des Gegenstandes und seiner Umwelt, geht verloren. Diese zu erreichen dient erst die Zentralperspektive. — Auf die zahllosen anderen Probleme, die der Verfasser in seinen Analogien anschneidet, einzugehen, gestattet hier der Raum nicht. Die Besprechung würde ebenso endlos werden, wie der Urtext selbst.

Zur Bildanalyse gehört eine Ausdrucksmittel- und Formenlehre, wie sie die Musik in ihrer Harmonielehre, Kontrapunktik und Formenlehre schon besitzt. Die erste Frage vor dem Bilde ist: Welchen Ausdrucksmitteln hat der Künstler seine Wirkungen anvertraut? Die zweite: Wie hat er das allgemeine Ziel, zu erregen und dennoch zu befriedigen, das Ziel des Gleichgewichts, erreicht? Hat man ähnliche Fragen auch auf anderen Lebensgebieten beantwortet, so wird es möglich sein, im allgemeinen Geistesleben für alles die gemeinsame Wurzel zu finden. Der Verfasser hat hierzu nichts beigetragen, als einige schon bekannte Grundfiguren, wie Oval- und Gegenschwung, sowie unzählige Analogien; von solchen aber machen die besten Autoren der Kunstgeschichte und der Kritik bereits den ausgiebigsten Gebrauch und können des hier gebotenen Hilfsapparates entraten. Eine Systematik ist vom Verfasser »noch nicht angestrebt«, jedoch kündigt er eine solche an oder nennt sie »wünschenswert«. Er schreibt z. B.: »Schon diese Andeutung zeigt, daß eine Untersuchung der Schattendarstellung, insbesondere der Schlagschatten zu überaus fruchtbaren Ergebnissen führen dürfte.« Oder: »Eine solche Betrachtung würde in einer Systematik einen erheblichen Raum erhalten müssen.« Oder: »Die Forschung hat es nicht leicht, diese Vorgänge zu untersuchen,« und so noch öfter. Mit diesen Sätzen hat der Verfasser seinen eigenen Trivialismus und seine Hilflosigkeit genügend gekennzeichnet. *Parturiunt montes* —

Jena. Walter Thomae.

Max Tilke, Osteuropäische Volkstrachten in Schnitt und Farbe. Berlin, Verlag Ernst Wasmuth A.G., 1925. 35 S., 96 farbige Tafeln.

Die heutige Tracht der westeuropäischen Völker ist eine einheitliche. Sie wird für die Männer im wesentlichen durch England und Amerika, für die Frauen von Paris aus bestimmt. Immer mehr verschwinden die Volkstrachten, die das Auge mit so reichen Farben und Formen erfreuen, immer mehr werden sie selbst in ihren letzten Zufluchtsstätten wie in hessischen, bayrischen, spanischen Dörfern von der alles nivellierenden internationalen Mode verdrängt. Diese Entwicklung setzt leider auch bereits in Osteuropa ein. Es ist daher freudig zu begrüßen, daß Tilke gerade noch zur rechten Zeit die Trachten der osteuropäischen Völker gesammelt und auf guten Tafeln übersichtlich geographisch geordnet vorlegt. Er verfolgt dabei die gleichen Zwecke und die gleiche Methode wie in seinem 1923 erschienenen Buche »Orientalische Kostüme in Schnitt und Farbe«. Er gibt nicht Rekonstruktionen von Gewändern nach Abbildungen wie die meisten bisherigen Werke über Kostümkunde, sondern er hat auf Reisen in Museen und im Leben zahlreiche Gewänder studiert, gezeichnet und auch erworben. Diese wirklichen Kostüme hat er in ihrer Struktur und in ihrer Farbe genau aufgenommen, und der Verlag hat sie in vorzüglichen Reproduktionen, in vornehmer Ausstattung wiedergeben lassen. Besonderer Nachdruck ist auf die Wiedergabe der Nähte gelegt, aus denen nicht nur die Konstruktion, sondern oft auch die Entstehung der Kleider aus einfacheren Grundformen klar abzulesen ist. Durch Festhalten eines einheitlichen Maßstabs ist es

möglich, auch die Größenverhältnisse zu erkennen. Durch Vergleich der Tafeln untereinander ist es leicht, die Verbreitung eines bestimmten Gewandtypus festzustellen. Tilke führt uns von Süden nach Norden. Er beginnt mit den Neugriechen, führt uns über Albanien, Makedonien, Bulgarien, Südslawien nach Ungarn, dann über Polen und Rumänien in die Ukraine und nach Zentralrußland. In dem Riesenreich wandert er von Osten nach Westen und schließt dann die nordwestlichen Randstaaten Estland, Livland und Finnland, zuletzt Lappland an. Bei dem großen Völkergemisch in allen diesen Gegenden erwartet man von vornherein eine große Mannigfaltigkeit der Tracht, da jede Nation und jede Rasse sich nach anderen Ideen zu kleiden pflegt. Man ist daher eher erstaunt, vielfach über große Gebiete hinweg Übereinstimmungen in den Prinzipien der Kleidung zu finden. Bei näherer Überlegung erklärt sich das durch die historischen Verhältnisse. So ist Neugriechenland von den slawischen Albanesen beeinflußt, weil Griechenland im frühen Mittelalter von diesen und anderen Slawen nach einer Pest neu besiedelt worden ist. Die jahrhundertelang dauernde Vorherrschaft der Türken erklärt den Einfluß der türkischen Tracht bis nach Ungarn und Polen hinein. Freilich bekommt die Tracht bei jedem Volk eine besondere Nuance, so in Ungarn eine große Eleganz, Vornehmheit und Schönheit des Schnitts und der Farben, in Polen dagegen eine leicht barocke Note. Rußland erscheint am selbständigsten mit seinen Keulenärmeln, seinem glockenförmigen Sarafan, seinen hohen mannigfaltig gestalteten Mützen, seinen bunten kräftigen Farben. Die noch unverbrauchte, urwüchsige Kraft des Volkes kommt hier wuchtig zum Ausdruck.

Nur kurze Erläuterungen und Hinweise sind den Tafeln beigegeben. Vielleicht beabsichtigt Tilke, einen ähnlichen Ergänzungsband zu geben wie er es in seinen ›Studien zu der Entwicklungsgeschichte des orientalischen Kostüms‹ zu seinem früheren Werk getan hat. Vorläufig sind diese Studien, in denen die wesentlichen Gewandtypen im Zusammenhang behandelt werden, auch für die osteuropäischen Kostüme zu verwerten, zumal diese so eng mit den westasiatisch-orientalischen zusammenhängen. Bei einem neuen Textband wäre eine etwas schärfere Scheidung zwischen antiken und modernen Kostümen, die zuweilen mit Überspringung von Jahrhunderten gleichgestellt werden, und ein etwas stärkeres Eingehen auf kulturhistorische und ästhetische Probleme zu wünschen.

Gießen. Margarete Bieber.

Ernst Mössel, Die Proportion in Antike und Mittelalter. München, C. H. Beck, 1926.

Vorliegende Arbeit ist nur ein Auszug eines groß angelegten Werkes, dessen Inhaltsübersicht beigefügt ist, über die Proportion der gestalteten (speziell architektonischen) Form von der ägyptischen Frühzeit bis zur Renaissance. Mössels Ziel ist, in geschichtlicher Betrachtung das Gesetz der Proportion zu finden, das als wesentliche Bedingung der Formgestaltung durch lange Zeiten wirksam gewesen ist im Sinne eines vererbten Brauches, der bindende Kraft besaß. Er schließt sich dabei an Gedankengänge Zeisings (1854/68) an, die ihm zu Unrecht abgelehnt erscheinen, und will alle bisherigen Arbeiten auf diesem Gebiete durch das Ergebnis seiner Forschungen in einen Zusammenhang einreihen. Die planmäßige Regelung, die die Maßverhältnisse der Bauwerke von der ägyptischen Frühzeit bis zum Ausgang des Mittelalters erkennen lassen, beruht nach Mössel auf der »Kreisgeometrie«. Die geometrischen Gebilde, die aus den Teilungen des Kreises nach den Zahlen 4, 5, 6, 7, 8, 10 entstehen, bestimmen Grundriß, Aufriß und die architektonischen Einzelheiten. Darunter erscheinen die Kreiszehnteilung mit ihren Ab-

leitungen und die stetige Proportion, die sich aus dieser Grundlage ergibt, am häufigsten verwendet. Der Nachweis wird geführt, indem von einem gemessenen Maß eines Bau- oder Bildwerks ausgegangen wird und die übrigen Maße auf rechnerischem Wege gefunden werden. Diese errechneten Maße werden dann auf ihre Übereinstimmung mit den gemessenen geprüft. Ein reichliches Material ist auf diese Weise von Mössel in großer Arbeitsleistung durchgearbeitet worden. Aber die Art, wie Grundriß und Aufriß vor allem mittelalterlicher Bauten in ein sich aus der »Kreisgeometrie« ergebendes Liniennetz eingespannt werden, besitzt nicht durchweg etwas Überzeugendes und erscheint oft willkürlich. Am wenigsten ist dem Aufsuchen der sich aus der Kreisgeometrie ergebenden Schemata, die nur angedeutet werden, in dem Aufbau der Bildwerke zu folgen. Trotz allem bleiben die angestellten Untersuchungen auch der literarischen Quellen höchst aufschlußreich. Dem rechnerischen Nachweis folgen Hinweise über Ursprung und werktechnische Handhabung der Kreisgeometrie, wie über ihre ästhetische Bedeutung. Auch für Mössel bleibt die geometrische Proportion nur eine Bedingung künstlerischer Formgestaltung unter anderen, die nicht durch sie ersetzt werden können.

Breslau.

Peter Brieger.

Dokument deutscher Kunst. Düsseldorf 1926. Herausgegeben von Prof. Rich. Klaphek. L. Schwann, Düsseldorf.

Den Plan von Wilhelm Kreis, den Bauschöpfungen der Gesolei auch literarisch ein Denkmal zu setzen, hat der Herausgeber in sorgfältiger Zusammenstellung und Anordnung des Aufsatz- und Bildermaterials zu Ende geführt. Kurze Aufsätze der wirtschaftlichen und technischen Leiter, eine Skizze von W. Kreis über die »Baukunst vor dem Kriege und heute« und eine stilkritische Würdigung seiner Bauten durch M. Osborn geben in verhaltenem Enthusiasmus Aufschluß über Baugeschichte, Baugesinnung und künstlerischen Wert. Mit einer Fülle von Abbildungen auch der schon niedergelegten Bauten und dekorativer Einzelheiten gewährt dieses Ausstellungsbuch ein anschauliches Bild der baukünstlerischen Bedeutung der Gesolei.

Breslau.

Peter Brieger.

Julius Stockhausen, Der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargestellt von Julia Wirth, geb. Stockhausen, Bd. X der Frankfurter Lebensbilder, herausgeg. von der Histor. Kommission der Stadt Frankfurt a. M. Verlag Englert & Schlosser, Frankfurt a. M. 1927. 544 S., 18 Bildtafeln. 14 M.

Franz Haböck, Die Kastraten und ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie, herausgeg. von Dr. Martina Haböck, geb. von Kink. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig 1927. XVII und 510 S. 12 M.

Albrecht Thausing, Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. Zweite, neu bearbeitete und vervollständigte Auflage. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart und Berlin 1927. XII und 200 S., 15 Abbildungen. 7 M.

Daß im Rahmen dieser Zeitschrift auf einige Neuerscheinungen aus dem Gebiete der Gesangskunst hingewiesen werden darf, rechtfertigen die oben angezeigten Werke hinsichtlich ihres Gegenstandes sowohl wie seiner Bearbeitung in vollem Maße. Weit entfernt von dem sonst so unerfreulichen Methodenstreit verdienen

diese drei grundlegenden Schriften von höchstem wissenschaftlichen Rang als vorbildlich, ja geradezu als epochemachend bezeichnet zu werden.

Es entsprach längst gehegten Wünschen, der Persönlichkeit Julius Stockhausens ein literarisches Denkmal zu setzen. Dieser dankbaren Aufgabe hat sich seine im Bibliotheksfach geschulte Tochter Julia mit sorgfältiger Liebe unterzogen, von einem geschmackvollen Verlag großzügig unterstützt. Die bisher unveröffentlichten Briefe an seine Zeitgenossen, namentlich Brahms, Klara Schumann, Wilhelm Lübke, Klaus Groth und viele andere, sowie die vom 6. Lebensjahr mit seinen Eltern, später mit seiner Braut geführte Korrespondenz bilden die Hauptquellen, die durch verbindenden Text der Herausgeberin wertvolle Ergänzung fanden; außerdem fiel ihr die Aufgabe zu, einen großen Teil der Korrespondenz zwischen Stockhausen und seinen Eltern aus dem Französischen zu übersetzen. War doch unser 1826 in Paris geborener Meistersänger im Elsaß, dem Heimatlande seiner künstlerisch hochbegabten Mutter aufgewachsen, in französischer Schule gebildet und gestählt durch Lehrjahre in Paris (Mitglied der Opéra comique), London und Mannheim, erst Ende der 50er Jahre in die väterlicherseits überkommene deutsche Heimat übergesiedelt, um hier, italienisch-französische Gesangskultur mit deutscher Auffassung verbindend, bald zum gefeiertsten Apostel des deutschen Liedes zu werden. Ebenso unvergessen aber auch bleibt der einzigartige Chorerzieher Stockhausen als Leiter der Hamburger Singakademie und des Sternschen Gesangvereins in Berlin. Daß sich die gleichzeitige Entfaltung als Chordirigent, Sänger und Gesangspädagog — die letzten Jahrzehnte (1878—1906) wirkte Stockhausen nur noch lehrend in Frankfurt a. M. — als unmöglich erweisen mußte, erscheint fast wie eine Tragik dieses an äußeren Erfolgen überreichen Lebens.

Der noch heute verbreiteten Ansicht, wir Deutschen wären zu hervorragenden gesanglichen Leistungen nicht befähigt, während der altitalienische *bel canto* die nie wieder erreichte Blütezeit des Gesanges bilde, tritt fast gleichzeitig mit der Stockhausen-Biographie das Werk Haböcks entgegen, in dem diese Epoche als eine Gesangskunst von Kastraten überraschende Erhellung findet. Haböck hat seine umfassenden Studien zu einer Zeit vorgenommen, da einerseits die letzten Vertreter dieser Kastratenkunst noch wirkten, anderseits die Fortschritte der modernen Drüsenforschung auch die Erkenntnis der Zusammenhänge zwischen der innersekretorischen Funktion der Keimdrüsen und der Stimmbetätigung ermöglichte. Obwohl auch kulturhistorisch höchst bedeutungsvoll, steht hier das Kastratenproblem nur in seiner künstlerischen Auswirkung zur Diskussion.

Das Kastrieren von Knaben vor Eintritt der Pubertät bewirkte, daß der Kehlkopf im Wachstum zurückblieb, während sich Brust, Lunge und Atmungsorgane weiterentwickelten. Mit ihrer Vergrößerung nahm die Fähigkeit, eine große Masse Luft zu beherbergen, über alle Maßen zu. Weil aber durch die enge Stimmritze nur ein kleiner Teil der Luft entweichen kann, verbrauchte der Kastrat ein Minimum an Luft. Die ungewöhnliche Atemlänge ermöglichte einen Schwellton *(messa di voce)*, überhaupt eine virtuose Technik, wie sie von keiner Frauen- oder Männerstimme ausführbar ist. Die Stimmlage der Kastraten glich im allgemeinen der einer Frauenstimme, der Klangcharakter unterschied sich aber deutlich von dem Timbre einer Knaben- oder Frauenstimme; er entsprach einer Mittelstufe zwischen Knaben und Mann. Trotz des künstlichen Eingriffs erzeugte die Kehle des Kastraten ihre Töne auf dieselbe Weise wie alle anderen menschlichen Stimmen.

Infolge des Ausschlusses der Frauenstimmen vom Kirchengesang übernahm die abendländische Kirche aus dem Orient die Verwendung von Kastratensängern. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das Kastrieren zum Zwecke

der Gewinnung guter Sopran- und Altstimmen in Italien Mode. Von 1606 ab bildeten nur noch Kastraten den Zuwachs der Soprani in der Sixtinischen Kapelle. Sie wirkten hier bis gegen 1920, während Kastratengesang aus deutschen Kirchen bereits ein Jahrhundert früher verschwunden war.

Infolge des Verbotes künstlerischer Tätigkeit von Frauen auch auf dem Theater übernahmen die Kastraten die Frauenrollen in der Oper, bald auch die männlichen Helden. Für den Italiener bleibt bei seiner Vorliebe für hohe Stimmlage mit dieser der Begriff des Heroentums verbunden. Die Kastratenhelden gewannen bald den Geschmack des Publikums derart, daß der *primo uomo* zum eigentlichen Beherrscher der Oper aufstieg. Das Schicksal der Textdichter und Komponisten hing nun von ihrer Geschicklichkeit ab, den jeweiligen Starkastraten ausreichende Gelegenheit zu verschaffen, mit ihrer Virtuosität alle Mitwirkenden zu übertrumpfen. Erst das Musikdrama Glucks, Mozarts Opern und das deutsche Singspiel haben die Kastraten überflüssig gemacht, vertrug sich doch ihre Kunst nicht mehr mit den neuen ästhetischen Anschauungen. Es muß aber ausdrücklich betont werden, daß das Kastratenwesen keine künstlerische Entartung, sondern ein Stilmittel der italienischen, antinaturalistischen und vom Stilisierungsdrang beherrschten Opernkunst gewesen ist und mit der »Rückkehr zur Natur« auch die Kastratenkunst zu Ende gehen mußte. Wenn es auch ein Sieg der Moral ist, daß der Sänger nicht mehr der Kastration unterworfen wird, ist es für die Kunst doch ein Unglück, dieser Stimmen beraubt zu sein.

Gelang es Haböcks Ergebnissen, das Phänomen der altitalienischen Gesangskunst aus mystischem Dunkel in klare Erkenntnis zu rücken, so verdankt die Gesangstheorie der Veröffentlichung Thausings nicht minder wertvolle Aufschlüsse.

Thausing weist zunächst durch Vergleich an Abbildungen nach, daß den Sänger eine besondere Gestalt des Halses und Körpers kennzeichnet. Namentlich der hochgestellte Brustkorb erweist sich als eine spezifische Sängereigenschaft. Übrigens zeigt schon die Gestalt des Säuglings den tonnenförmigen Brustkorb. Aus dieser Kongruenz folgt, daß die hervorragenden Stimmriesen nicht durch eine besondere Anlage ausgezeichnet sind, sondern daß alle Menschen bei der Geburt ungefähr dieselben Voraussetzungen der späteren Wachstumsentwicklung gemeinsam haben. Die Sängereigenschaft ist also nicht so sehr als das Ergebnis einer ursprünglichen besseren Veranlagung als vielmehr einer andersartigen und zweckdienlicheren Entwicklung aufzufassen, die die Anlage beibehalten läßt. Der Außenform entsprechen günstige Lageverhältnisse der inneren Organe: der ausgebuchtete Mundboden ergibt eine vertikale Verlängerung des Ansatzrohres, der Kehlkopf stellt sich tief, die Zunge kann sich in den Mundboden hineinschieben und gestattet dem Kehldeckel sich aufzurichten.

Schon hieraus ergibt sich die Tatsache, daß fast alle berühmten Sangesgrößen nicht auf Grund von Gesangsunterricht ihre Stimme erhalten haben, sondern als Natursänger zu bezeichnen sind, d. h. die Stimme und die Beherrschung aller technischen Erfordernisse war ihnen angeboren, ein etwaiger Gesangsunterricht konnte darin keine Änderung zum Besseren vornehmen. Deshalb kann das Geheimnis des echten Sängers nicht in Atemübungen und Resonanzbildung, Studium von Vokalisen und Mundstellungen liegen, wie sie die Gesangspädagogik seit der Kastratenzeit betreibt, sondern in einer Kraftquelle, die aus einem Luftdruck hervorgeht. Der echte Sänger besitzt die Fähigkeit, die Luft mit Hilfe der Bauchpresse und eines Kehlkopfwiderstandes zum Stauen zu bringen und daraus nicht nur eine Kraft zu gewinnen, sondern zugleich die gestaute Luft in Klang umzusetzen. Daß beim echten Gesang der Kehlkopf immer unter erheblichem Druck steht, der während des Ge-

sangstones nicht hörbar ist, bemerkt man auf den Grammophonplatten guter Sänger, wo am Ende der Gesangsphrasen durch ein explosionsartiges Austreiben des nicht mehr tönenden Luftstromes ein leichtes Abknallen entsteht.

Die Erkenntnis dieser Zusammenhänge, auf deren Einzelheiten hier verzichtet werden muß, ist die Tat George Armins, dessen fundamentale Entdeckungen, auf dem genialen Müller-Brunow (um 1890) fußend, einen Wendepunkt im Gesangswesen bilden. Thausing hat auf Grund des umfassenden Erfahrungsmateriales seines Lehrers Armin sowie eigener, reicher Beobachtungen und Studien den Beweis erbracht, daß in der Tat umfangreiche Rezeptionen dilettantischer Laienmeinungen in die Wissenschaft, und zwar vornehmlich in den medizinischen Zweig derselben, stattgefunden haben. So darf Thausing das große Verdienst für sich in Anspruch nehmen, die Physiologie der Stimme zu einer von den bisherigen Irrtümern befreiten, wissenschaftlichen Darstellung gebracht zu haben, die namentlich in dieser zweiten Auflage überzeugend wirkt.

Berlin. Herbert Biehle.

Schriftenverzeichnis für 1927.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Svoboda, K., L'Esthétique d'Aristote (Aristotelova estetika). Vydává Filosofická Fakulta s podporou ministerstva školství a narodní osvěty. Brně, Ceská 28: A. Píša (aufgest.) 212 S. gr. 8°. Prag, Taussig & Taussig (in Komm.) spisy filosofické fakulty Masarykovy university v Brně. Opera facultatis philosophicae universitatis Masarykianae Brunensis. Čislo 21. nn 2.50.

Seiferth, W., Zur Kunstlehre Dantes. Archiv für Kulturgeschichte Bd. 17, Heft 2.

Handschin, J., Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena). Vierteljahrsschrift f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 5. Jahrg., Heft 2.

Croce, Benedetto, Il Pensiero italiano nel seicento. V. La teoria dell' arte e la critica letteraria e artistica. La critica Anno XXV. fasc. I.

Bray, René, La formation de la doctrine classique en France. 8°. Paris, Hachette. 50 Fr.

Mirabent y Vilaplana, Francisco, La estética inglesa del siglo XVIII. Barcelona, Edit. Cervantes. 8°. 6 pes.

Thüme, Hans, Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England. Halle (Saale), M. Niemeyer. IX, 102 S. gr. 8°. Studien zur engl. Philologie Heft 71. 4.80 M.

Ricklefs, Jürgen, Lessings Theorie vom Lachen und Weinen. Aus der Dankesgabe für Alb. Leitzmann. Jena, Frommannsche Buchhandl.

Wedel, Max, Herders Eintritt in die deutsche Literaturkritik. Doktordissertation. Berlin.

Siweltschinskaja, L. J., Opyt marksistskoj kritiki estetiki Kanta. (Der Versuch einer marxistischen Kritik von Kants Ästhetik.) Moskau, Staatsarchiv. 210 S. 8°. Rbl. 2.25.

Böhm, Wilhelm, Schillers »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen«. VII, 190 S. gr. 8°. Halle (Saale), M. Niemeyer. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. Buchreihe Bd. 11. 9 M.; Leinw. 10.50 M.; für Abonnenten d. Deutschen Vierteljahrsschr. 7.20 M., Leinw. 8.40 M.

Calsow, Rosine, Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik. Berlin, E. Ebering. 112 S. gr. 8°. Germanische Studien, Heft 53. nn 4.40 M.

Sauter, Johannes, Die Ästhetik Franz v. Baaders, ein Beitrag zum romantischen Problem. Aus: Archiv f. Geschichte d. Philos. u. Soziol. Heft 1/2, S. 34—35.

Carus, Carl Gustav, Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815—1824. Zuvor ein Brief von Goethe als Einl. Mit 10 Tafeln. Herausgegeben und mit einem Nachwort begleitet von Kurt Gerstenberg. Dresden, W. Jeß. 231 S. kl. 8°. Leinw. 7.50 M.; Leder 20 M.

Salditt, Maria, Hegels Shakespeare-Interpretation. Berlin, J. Springer. VI, 46 S. 4°. Philosophische Forschungen, Heft 5. 2.70 M.

Ullmann, Richard, u. Helene Gotthard, Geschichte des Begriffes »Romantisch« in Deutschland. Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins 3. Jahrzehnt

des 19. Jahrhunderts. XI, 378 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. Germanische Studien, Heft 50. nn 15 M.

Gump, Margarete, Stifters Kunstanschauung. 94 S. gr. 8°. Verlag E. Ebering, Berlin. 3 M.

Rehm, Walther, Jakob Burckhardt und das Dichterische. Euphorion. 28. Band, S. 85—106. Stuttgart, J. B. Metzler.

Meyer, Theodor Alex, Friedrich Vischer und der zweite Teil von Goethes Faust. Rede. 20 S. 8°. Stuttgart, A. Bonz Erben. Technische Hochschule Stuttgart 1. 0.75 M.

Needham, H. A., Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre. 8°. Paris, Champion. Bibl. de la Revue de litt. comp. 28. 40 Fr.

Weller, Hermann, Entwicklungsgang der indischen Poetik. Wissenschaftl. Abhandlungen. 23 S. 4°. Ellwangen a. J. 1926, Ipf- u. Jagst-Zeitung. 2 M.

Hegel, G. W. F., Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in 20 Bänden, neu herausgegeben von Hermann Glockner. Bd. XII, XIII, XIV. Vorlesungen über die Ästhetik Bd. 1—3. Stuttgart, Fr. Frommann.

Volkelt, Johannes, System der Ästhetik. Bd. 1. 4°. München, C. H. Becksche Verlagshandl. 1. Grundlegung der Ästhetik. 2., stark veränd. Aufl. XII, 560 S. 14 M.; Leinw. 18 M.

Ziegenfuß, Werner, Die phänomenologische Ästhetik nach Grundsätzen und bisherigen Ergebnissen kritisch dargestellt. Doktordissertation, Berlin.

Kühn, Lenore, Die Autonomie der Werte. Eine kritische Grundlegung nach transzendental-teleologischer Methode. Band I: Grundbegriffe und Methode autonomer Wertbetrachtung. 184 S. Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft.

Odebrecht, Rudolf, Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie. Bd. 1. gr. 8°. Berlin, Reuther & Reichard. 1. Das ästhetische Werterlebnis. 315 S. 9 M.; geb. 10 M.

Barthel, Ernst, Die Welt als Spannung und Rhythmus. Erkenntnistheorie, Ästhetik, Naturphilosophie, Ethik. XVIII, 411 S. 4°. Leipzig, Universitätsverlag von R. Noske. 15 M.; Leinw. 17 M. Hieraus einzeln: II. Teil: Ästhetik. 4.50 M.

Struteanu, Scarlat, Teoria imitatiunii si a clarului confuz in Estetica. 115 S. gr. 8°. Bukarest, editura institutului de literatura 1926.

Mayer, Adolf, Naturwissenschaftliche Ästhetik. 15 S. gr. 8°. Berlin, W. de Gruyter & Co. Sitzungsberichte d. Heidelberger Akademie d. Wissenschaften, Stiftung Heinrich Lanz. Math.-naturw. Kl. Jahrg. 18. Abh. 6. nn 0.90 M.

Frankl, Paul, Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßber. S. 145 bis 159.

Dessoir, Max, Kunstgeschichte und Kunstsystematik. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 131—142.

Schingnitz, Werner, Kontemplation als Wurzel von Philosophie und Kunst. Aus: Zwischen Philosophie und Kunst. Festschrift für Johannes Volkelt. Leipzig 1926, E. Pfeiffer.

Weber, Ludwig, Schaffen und Erkennen. Melos Jahrg. VI, Heft 3.

Parker, De Wit Henry, The analysis of art. New Haven, Conn.: Yale. 8°. 4 $.

Delacroix, Henri, Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique. Paris, F. Alcan. 8°. Bibliothèque de philos. contemp. 50 Fr.

Marquardt, Hans, Problem der Kunst. 245 S. gr. 8°. Dresden, Sibyllen-Verlag. Leinw. 6.50 M.; Halbleder 10 M.

Fritzsch-Steinkopf, L., Kunst und Problem. Die Literatur XXIX, 11.

Fry, Roger, Transformations: Critical and speculative essays on art. London, Chatto & W. 4°. 31 sh. 4 d.

Gardner, Helen, Art through the ages. A introduct. to its history and significance. Ill. 8°. London, Bell. 15 sh.

Bibliographie der Philosophie u. Psychologie. Jahrg. 7, 1926. 32 S. in Schreibmaschinenschrift. gr. 8°. Leipzig, W. Heims. 0.80 M.

Monats-Bibliographie für Kunstwissenschaft. Enthält die Neuerscheinungen und Zeitschriftenaufsätze deutscher Sprache über Kunst und Kunstgeschichte, Architektur und Heimatkunde. 1. Heft, Dezember 1927. 56 S. 8°. Berlin, Adlerverlag. Jährlich (6 Hefte) br. 2.80 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Marcus, Hugo, Das ästhetische und das konservative Prinzip. Archiv f. system. Philosophie u. Soziologie Bd. XXXI, Heft 1 u. 2.

Cassirer, Ernst, Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 295—312.

Kainz, Friedrich, Stil und Form. Aus: Zeitschr. f. Deutschkunde 41. Jahrg., Heft 2. Leipzig, Teubner.

Cohen, S., Diesseits und jenseits vom Stile. German. Roman. Monatsschr. XV. Jahrgang, Heft 7/8.

Biehle, Herbert, Dies irae. Vergleichende Untersuchungen zur Stilkunde. »Musica Divina« Jahrg. 1927, Heft 2.

Lalo, Charles, Trois utilités de la Laideur dans l'Art. Aus: Hommes, revue de Philosophie et d'Esthétique. Ire Année, No. 3.

Urzidil, Johannes, Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk. Deutsche Kunst u. Dekoration Jahrg. XXX, Heft 5.

Ziehen, Theodor, Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 187—198.

Doesburg, Théo van, Über das Verhältnis von malerischer und architektonischer Gestaltung. Cicerone Jahrg. XIX, Heft 18.

Friedländer, Max J., Das Malerische. Kunst u. Künstler Jahrg. XXVI, Heft 1.

Kahane, Arthur, Der Humor und seine Sippe. Westermanns Monatshefte LXXI, 846.

Schmidt, Paul F., Bildhafter Witz. Kunst f. Alle Jahrg. 42, Heft 12.

Kallai, Ernst, Dämonie der Satire. Das Kunstblatt Jahrg. XI, Heft 3.

Lucka, Emil, Wien: Karikatur und Parodie. Die Literatur XXX, 3.

Gori, Gino, Il grottesco nell' arte e nella letteratura, comico, tragico, lirico. 8°. Roma, A. Stock. Le conquiste del pensiero: il pensiero artistico. 2. 24 L.

Lapcevic, Draguicha, La philosophie de l'art classique. 8°. Paris, Alcan. 10 Fr.

Meyer, Theodor A., Die Stilprinzipien der griechischen Plastik und der italienischen Hochrenaissance. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 5. Jahrg., Heft 3.

Schrade, Hubert, Über Symbol und Realismus in der Spätgotik. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 5. Jahrg., Heft 1.

Reynaud, Louis, Le romantisme, ses origines anglo-germaniques. 8°. Paris, A. Colin. 20 Fr.

Walden, H., Expressionismus. »Individualität« 2. Jahrg., Heft 3.

Westecker, Wilhelm, Die neue Sachlichkeit. Probleme des Nachexpressionismus. Kunst f. Alle Jahrg. 42, Heft 1.

Keller, H. W., Neue Sachlichkeit. »Individualität« 2. Jahrg., Heft 3.

Utitz, Emil, Der neue Realismus. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 170–183.

Utitz, Emil, Die Überwindung des Expressionismus. Charakterolog. Studien zur Kultur der Gegenwart. Mit 8 Bildtafeln. VII, 190 S. gr. 8°. Stuttgart, F. Enke. 9 M.; Leinw. 10.80 M.

Goudal, Jean, Volontés de l'art moderne. 231 S. 16°. Paris, Rieder.

Wilenski, R. H., The modern movement in art. Ill. 8°. New York, Stokes. 5 $.

Kropp, Ernst, Wandlung der Form im 20. Jahrhundert. Vorbemerkung d. Herausgebers: W. Riezler. Mit 111 Abb. 48, 80 S. 4°. Berlin, H. Reckendorf 1926. Bücher der Form. Bd. 5. Pp. 10 M.

3. Natur und Kunst.

Griveau, Maurice, Histoire esthétique de la nature. T. 1. Ill. 8°. Paris, R. Guillon. 50 Fr.

Ghyka, M., Esthétique des proportions dans la Nature et dans les Arts. 452 S. 16°. Illustrationen. Paris, Gallimard. Collection: La Pensée Contemporaine. 40 Fr.

Manley, R. Manley, Architectural dynamics of the Universe. The Scientific Monthly, vol. XXIII.

Timpe, Aloys, Naturbetrachtung. Weltanschauung. 69 S. 8°. Münster i. W., Aschendorff'sche Verlagshandl. Aschendorffs zeitgemäße Schriften. 14. 1.80 M.

Clauß, L. F., Fremde Schönheit. Eine Betrachtung seel. Stilgesetze. 36 S., 44 Tafeln. kl. 8°. Heidelberg, N. Kampmann. 4 M.; Leinw. 5 M.

Biese, Alfred, Mensch und Natur. Ostdeutsche Monatshefte VIII, 7.

Michel, W., »Die Landschaft ist ein Seelenzustand«. Deutsche Kunst u. Dekoration Jahrg. XXX, Heft 12.

Hallbaum, Franz, Der Landschaftsgarten. Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland durch Friedrich Ludwig von Sckell 1750—1823. Mit 126 Abb. 272 S. 4°. München, Hugo Schmidt. 19 M.; Leinw. 23 M.

Weber, Wilhelm, Kunst und Geschichte. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 164—170.

Liebert, Arthur, Technik und Romantik. Neue Jahrbücher. f. Wissensch. u. Jugendbildung. III, 2 (Berlin).

Schlemmer, O., Mensch und Kunstfigur. »Individualität« 2. Jahrg., Heft 3.

Braun, Adolphe A., The human form in art. 4°. London, Lane. 15 sh.

Lehmann-Hartleben, Karl, Die Landschaft in der römischen Kunst. Italien, 1. Jahrg., Heft 1.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Vischer, Robert, Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem. V, 78 S. gr. 8°. Halle (Saale), M. Niemeyer. Philosophie und Geisteswissenschaften. Neudrucke. Bd. 6. 4 M.

Drost, Willi, Form als Symbol. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 358—371.

Panofsky, Erwin, Die Perspektive als symbolische Form. Aus: Vorträge der Bibliothek Warburg. Leipzig, B. G. Teubner.

Kainz, Friedrich, Gestaltgesetzlichkeit und Ornamententstehung. Zeitschr. f. angew. Psychologie Bd. 28, Heft 3/4.

Mauclair, Camille, La beauté des formes. Ill. 8°. Paris, A. Michel. 20 Fr.

Faure, Elie, L'esprit des formes. Ill. 8°. Paris, Crès & Cie. Histoire de l'art. T. 5. 60 Fr.

Brachet, A., La vie créatrice des formes. 8°. Paris, Fel. Alcan. Nouv. coll. scient. 15 Fr.

Kainz, Friedrich, Strukturen und Typen der Kunsteinstellungen. Aus: Reichls philosoph. Almanach, 4. Bd. Darmstadt, Otto Reichl.

Westphal, Kurt, Das reproduzierende Umformen von Kunstwerken. Melos Jahrgang VI, Heft 4.

Sander, Julie, Untersuchungen über die sinnliche Lebhaftigkeit von Vorstellungen. VIII, 140 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. Philosoph. u. psycholog. Arbeiten, Heft 11. Friedrich Mann's Pädagog. Magazin, Heft 1156. 3.70 M.

Heckel, Richard, Optische Formen und ästhetisches Erleben. Mit 2 Bildtafeln u. 1 Tab. 104 S. gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Vergleichende Untersuchungen zur Psychologie, Typologie u. Pädagogik d. ästhet. Erlebens, Heft 1. 6 M.

Fromm, Hermann, Sprachliche Formgebung und ästhetische Wertung. Mit 1 Kurventafel. 46 S. gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Vergleichende Untersuchungen zur Psychologie, Typologie u. Pädagogik d. ästhet. Erlebens, Heft 3. 3 M.

Ruppel, K. H., Vom Wert der Anschauung. Deutsche Kunst u. Dekoration Jahrgang XXX, Heft 12.

Krannhals, W. A., Sehen und Schauen. Kunst f. Alle, Jahrg. 42, Heft 6.

Farner, Gustav Adolf, Das Erfassen der Wirklichkeit. Eine experimentellpsychologische Untersuchung auf Grund von Bildbetrachtungen. 111 S. 8°. Zürich, Gebr. Leemann & Co. Veröffentlichungen des Psycholog. Instituts d. Univ. Zürich. Nr. 7. 2.80 M.

Liebmann, Susanne, Über das Verhalten farbiger Formen bei Helligkeitsgleichheit von Figur und Grund. Mit 29 Abb. im Text. Psychol. Forschung. Bd. IX, Heft 3/4.

Besteher, W., Die Welt der Farben. »Individualität« 2. Jahrg., Heft 3.

Sydow, E. von, Das Leben der Farben im Kunstwerk. Deutsche Kunst u. Dekoration Jahrg. XXX, Heft 11.

Scholl, Robert, Untersuchungen über die teilinhaltliche Beachtung von Form und Farbe. Zeitschr. f. Psychologie Bd. 101, Heft 4—6.

Scholl, Robert, Zur Theorie und Typologie der teilinhaltlichen Beachtung von Form und Farbe. Zeitschr. f. Psychologie Bd. 101, Heft 4—6.

Tobie, Hans, Die Entwicklung der teilinhaltlichen Beachtung von Farbe und Form im vorschulpflichtigen Kindesalter. Mit 25 eingedr. Tab. u. 8 Tafeln. VIII, 104 S. gr. 8°. Leipzig, Joh. Ambr. Barth. Zeitschr. f. angew. Psychologie. Beihefte. Beiheft 38. 6 M.

Klein, Adrian B., Colour-music, the art of light. Ill. 8°. London, C. Lockwood. 36 sh.

Anschütz, Georg, Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung. Mit 1 bunten Streifen im Text u. 1 farbigen Tafel. III, 31 S. gr. 8°. Leipzig, Akadem. Verlagsgesellschaft. 1.80 M.

Anschütz, Georg, Tönende Farben. »Der Schünemann-Monat«, Dezember 1927.

Argelander, Annelies, Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung. Mit 14 Kurven im Text. VII, 172 S. gr. 8°. Jena, G. Fischer. 8 M.

Walker, Erwin, Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. IV, 160 S. gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Vergleichende Untersuchungen zur Psychologie, Typologie u. Pädagogik d. ästhet. Erlebens, Heft 4. 9 M.

Howard, Walther, Musikverständnis. 47 S. kl. 8°. Berlin, N. Simrock. Howard, Auf d. Wege zur Musik Bd. 9. Pp. 1.50 M.

Landry, Lionel, La sensibilité musicale, ses éléments, sa formation. 8°. Paris, F. Alcan. Bibl. de philos. contemp. 25 Fr.

Myöen, Jon Alfred, Zur psychologischen Bestimmung der Musikalizität. Zeitschr. f. angew. Psychologie Bd. 27, S. 217—233.

Singer, Kurt, Heilwirkung der Musik. Beitrag zur musikal. Empfindungslehre. Erw. Vortrag. 33 S. 8°. Stuttgart, J. Püttmann. Kleine Schriften zur Seelenforschung, Heft 16. 1.50 M.

Pavlov, M., Sur l'origine du sens du rythme. Journal de Psychologie 24. Bd., Heft 10. Paris, Alcan.

Katz, David, Vibrationssinn und Rhythmus. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 208—214.

Inayat, Khan, Mystik von Laut und Ton. Übersetzt aus d. Engl. 92 S. 8°. Zürich, Rotapfel-Verlag. Pp. 3.90 M.

Hajek, Hans, Magie der Worte. Deutsches Volkstum IX, 8 (Hamburg).

Wolff, Max J., Die Freude am Tragischen. German.-roman. Monatsschr. XIV, 11/12.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Molo, Walter v., Über künstlerische Konzeption. Die Literatur XXX, 3.

Schikowski, John, Kunstschaffen und Kunsterleben. 132 S. mit Abb. gr. 8°. Berlin, J. H. W. Dietz Nachf. 1926. Halbleinw. 5.50 M.

Berdiajew (Berdjaev), Nikolaj (Aleksandrovič), Der Sinn des Schaffens. Versuch einer Rechtfertigung des Menschen. Deutsch von Reinhold v. Walter. VII, 393 S. gr. 8°. Tübingen, Mohr. Enth. als Anh. noch einen im Jahre 1925 geschr. Aufsatz »Erlösung und Schaffen«. 12 M.; Leinw. 15 M.

Wolfradt, Willi, Vererbt sich künstlerische Begabung? Deutsche Kunst und Dekoration Jahrg. XXX, Heft 7.

Der Künstler und der Weise. Jean Cocteau: Brief an Jacques Maritain. Jacques Maritain: Antwort an Jean Cocteau. Übers. von Maria Sibylla Dahmen. Herausgeg. von Carl Eschweiler. 95 S. gr. 8°. Augsburg, Dr. B. Filser. br. 3.60 M.; Leinw. 5.20 M.

Heckel, H., Die Gestalt des Künstlers in der Romantik. Literaturwiss. Handbuch d. Görresgesellsch. Bd. II. Freiburg i. Br., Herder & Co.

Lewandowski, Herbert, Das Sexualproblem in der modernen Literatur und Kunst. Versuch einer Analyse u. Psychopathologie d. künstler. Schaffens u. d. Kulturentwicklung seit 1880. Mit 250 zum Teil farb. Tafeln u. Textabb. 362 S. 4°. Dresden, P. Aretz. Leinw. 30 M.

Karpoff, P. J., Twortschestwo duschewnobolnych i jego wlijanije na raswitije nauki, iskusstwa in techniki. (Die schöpferische Kraft der Geisteskranken und ihr Einfluß auf die Entwicklung der Wissenschaft, Kunst und der Technik.) Mit 28 Zeichnungen im Text u. XIII Tafeln mit farbigen Zeichnungen. XIII, 200 S. 8°. Moskau, Staatsverlag. 3.50 Rbl.

Lalo, Ch., Sur la psychologie comparée de l'artiste, de l'amateur et du public. Journal de Psychologie 24. Jahrg., Heft 4. Paris, Alcan.

Ermatinger, Emil, »Geist und Technik«. Annalen I, 9 (Horgen-Zürich-Leipzig).

Vauzanges, Louis M., L'écriture des créateurs intellectuels. 4°. Paris, Les Arts et le Livre, 17 Rue Froidevaux. 20 Fr.

Oczeret, Herbert, Die Funktion des Dichters. Die Tat XVIII, 10.

Borchardt, R., Über den Dichter und das Dichterische. »Die Horen« 4. Jahrg., Heft 1.

Weddigen, Otto, Die geistige Arbeit des Schriftstellers. Der Türmer XXIX, 9.

Stern, Erich, Dichtkunst und Psychologie. Weisheit u. Tat, Heft 11. 16 S. Erfurt, Kurt Stenger. 1 M.

Wolfenstein, Alfred, Vom Dichter der Gegenwart. Zentral-Vereinszeitung VI, 31/32 (Berlin).

Gallwitz, Sophie Dorothea, Der neue Dichter und die Frau. 183 S., mehr. Tafeln. 8°. Berlin, F. A. Herbig. Leinw. b. 6.50 M.

Prinzhorn, H., Bildnerei der Gefangenen. 60 S. u. 176 Abb. Berlin, Axel Junker.

Ludwig, Emil, Kunst und Schicksal. 4 Bildnisse. 251 S., 8 Tafeln. gr. 8°. 1. bis 20. Tausend. Berlin, E. Rowohlt. Enthält Aufsätze über Rembrandt, Beethoven, Weber, Balzac. 7 M.; Leinw. 10 M.

Tronnier, Richard, Vom Schaffen großer Komponisten. 263 S. 8°. Stuttgart, C. Grüninger Nachf. 5 M.

Wetz, Richard, Beethoven. Die geistigen Grundlagen seines Schaffens. 32 S., 1 Tafel. kl. 8°. Erfurt, Keyser'sche Buchhandl. Leinw. 1.50 M.

Newman, Ernest, The unconscious Beethoven. 8°. London, L. Parsons. 10 sh. 6 d.

Orel, Alfred, Beethoven und Grillparzer. Die Grundlinien ihrer geistigen Beziehungen. Euphorion, 24. Bd., S. 273—285. Stuttgart, J. B. Metzler.

Verdi, Guiseppe, Briefe. Herausgeg. u. eingel. von Franz Werfel. Übersetzt von Paul Stefan. 1.—5. Tausend. 392 S. 3 Taf. 8°. Wien, P. Zsolnay, Verl. 1926.

Arnoux, Alexandre, Rencontres avec Richard Wagner. 8°. Paris, B. Grasset. 12 Fr.

Bülow, Hans v., Neue Briefe. Herausgeg. u. eingel. von Richard Graf Du Moulin Eckart. XXX, 727 S. 1 Titelb. 8°. München, Drei Masken Verlag. Leinw. 35 M.; Nr. 1—50. Halbleder 45 M.

Klose, Friedrich, Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen u. Betrachtungen. X, 479 S. mit eingedr. Notenbeisp. 8°. Regensburg, G. Bosse. Deutsche Musikbücherei. Bd. 61. Pp. 6 M.; Leinw. 8 M.

Mühr, Alfred, Die Welt des Schauspielers Werner Krauß. Bekenntnisse u. Erlebnisse. 1.—3. Aufl. Mit Zeichn. im Text u. auf 30 Tafeln von Luigi Malipiero. 98 S., 1 Titelb. 8°. Berlin, Brunnen-Verlag K. Winckler. 4 M.; Halbleinw. 6 M.

Hartmann, Alma v., Zwischen Dichtung und Philosophie. Titelauflage. 3 Bde. Bd. 1—3. kl. 8°. Großenwörden, A. Rüsch Verl. Deutsche Bücherei. Bd. 126/127. 128/129. 130/131. 1. Lessing. Herder. Schiller. 148 S. p. 1.30 M.; geb. 2 M. — 2. Emerson. Ruskin. Maeterlinck. Novalis. Tolstoi. 183 S. p. 1.30 M.; geb. 2 M. 3. Carlyle. Nietzsche. Goethe. Eduard v. Hartmann. 132 S. p. 1.30 M.; geb. 2 M.

Kusserow, Wilhelm, Friedrich Nietzsche und Stefan George. Ein Vergleich. Doktordissertation. Berlin.

Carré, Jean Marie, La vie de Goethe. 8°. Paris, Nouvelle Revue franç. Vies des hommes ill. 13. 12 Fr.

John, Hans, Goethe und die Musik. VII, 175 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. Musikalisches Magazin, Heft 73. 4.50 M.

Amoretti, Giovanni Vittorio, Hölderlin. 8°. Torino, Bocca. 20 L.

Lucke, Hans, Annette von Droste-Hülshoff und ihr Verhältnis zur Romantik. 75 S. 8°. Marburg, J. Hamel; Paderborn, F. Schöningh. 2.50 M.

Gump, Margarete, Stifters Kunstanschauung. 94 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. Eingereicht als Dissert. d. philos. Fakul. d. Univ. München. nn. 3 M.

Fell, Alo, Gutzkows Ritter vom Geiste. Psychogenet. Untersuchung zur Frage d.

Übergangs von Romantik zu Realismus. 66 S. gr. 8°. Aachen, Aachener Verlags- u. Druckerei-Gesellschaft. Veröffentlichungen d. Deutschen Instituts an d. Techn. Hochschule Aachen, Heft 3. 2 M.

Sorge, Susanne M., Reinhard Johannes Sorge. Unser Weg. Mit einem Nachw. von Karl Muth. V, 135 S. 8°. München, Verlag Kösel & F. Pustet. Pp. 3.60 M.

Köhler, Willibald, Hermann Stehr, die Geschichte seines Lebens und seines Werkes in 5 Kapiteln. Herausgeg. 1.—3. Tausend. 152 S. kl. 8°. Schweidnitz, L. Heege. Die schlesischen Bücher. Bd. 8. 2 M.; Leinw. 3 M.

Lessing, Theodor, Rudolf Hans Bartsch. Ein letztes deutsches Naturdenkmal. 113 S. 8°. Leipzig, L. Staackmann Verl. 2 M.; Pp. 3 M.

Rheinfurth, Karl, Waldemar Bonsels. Ein Beitrag zum Problem des künstlerischen Schaffens. Die Literatur XXIX, 7.

Binding, Rudolf G., Erlebtes Leben. 298 S. 8°. Frankfurt a. M., Rütten & Loening. Leinw. 6.50 M.

Ball, Hugo, Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. 1.—4. Aufl. Mit 14 Bildern auf Tafeln. 243 S. 8°. Berlin, S. Fischer Verl. 5 M.; Leinw. 7 M.

Harris, Frank, Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte. Aus d. Engl. übertr. von Antonina Vallentin. 1.—6. Aufl. 413 S. gr. 8°. Berlin, S. Fischer, Verl. 8.50 M.; Leinw. 11 M.

Meyer-Erlach, Wolf, Shakespeare. Die Verkörperung nord. Schöpferkraft. 63 S., 1 Titelbild. 8°. München, J. F. Lehmanns Verl. Nordische Seher u. Helden. Bd. 3. 1.50 M.

Tannenbaum, Samuel Aaron, Problems in Shakespeare's penmanship, including a study of the poet's will. 8°. New York, Century. Publ. of modern language assoc. of Amer. 4 $.

Brecknock, Albert, Byron. A study of the poet in the light of new discoveries. Ill. 8°. New York, Appleton. 4 $.

Charpentier, John, Coleridge. Le somnambule sublime. 8°. Paris, Perrin & Cie. 12 Fr.

Amerongen, J. B. van, The actor in Dickens: the histrionic and dramatic elements in the novelist's life and work. 8°. London, C. Palmer. 7 sh. 6 d.

Symons, Arthur, Notes on Joseph Conrad with some unpublished letters. 8°. London, Myers & Co. 21 sh.

Megroz, R. L., A talk with Joseph Conrad and a criticism of his mind and method. 8°. London, E. Mathews. 7 sh. 6 d.

Thiele, Friedrich, H. de Balzac als Physiognomiker. Doktordissertation. Berlin.

Giese, William Frederick, Victor Hugo, the man and the poet. 8°. New York, Dial Press. 3 $ 50 c.

Maynial, Edouard, Flaubert et son milieu. 8°. Paris, Nouv. Revue crit. Essais critiques. 1. 12 Fr.

Schendel, Arthur van, Verlaine, het leven van een dichter. 8°. Amsterdam, J. M. Meulenhoff. 3 Fl. 90 c.

Barrès, Maurice, La folie de Charles Baudelaire. 8°. Paris, Les Ecrivains réunis, 11 Rue de l'ancienne comédie. 25 Fr.

Cerf, Barry, Anatole France, the degeneration of a great artist. 8°. New York, Dial Press. 4 $. London, A. Melrose. 18 sh.

Kahn, Maurice, Anatole France et Emile Zola. 8°. Paris, Lemarget. 35 Fr.

Yarmolinsky, Avrahm, Turgenev, the man, his art and his age. Ill. 8°. New York, Century. 4 $.

Dostojewski (Dostoevskij), Fedor Michailovic, Raskolnikoffs Tagebuch. Mit unbekannten Entwürfen, Fragmenten und Briefen zu »Raskolnikoff« u. »Idiot«.

Herausgeg. von René Fülöp-Miller und Friedrich Eckstein. Mit 7 Bildbeigaben (Tafeln) u. 1 Faks. (Tafel). 1.—3. Tausend. Die Texte aus d. Russ. übers. von Vera Mitrofanoff-Demelič. Einzige autor. Ausgabe. VII, 208 S. 8°. München, R. Piper & Co. 4 M.; Leinw. 6 M.

Fausset, Hug L'Anson, Tolstoy, the inner drama. Ill. 8°. London, J. Cape. 12 sh. 6 d.

Berendsohn, Walter A., Selma Lagerlöf. Heimat u. Leben, Künstlerschaft, Werke, Wirkung u. Wert. 371 S., mehrere Tafeln. gr. 8°. München, A. Langen. 11 M.; geb. 14 M.

Hildebrandt, Edmund, Leonardo da Vinci, der Künstler und sein Werk. Mit 296 Abb. XVI, 351 S. 4°. Berlin, G. Grote. 24 M.; Leinw. 28 M.; Halbleder 32 M.

Gebhardt, Carl, Rembrandt und Spinoza. Kant-Studien Bd. XXXII, Heft 1.

Escholier, Raymond, Delacroix peintre, graveur et écrivain. T. 2 (1832—1848). Ill. 4°. Paris, H. Floury. La vie et l'art romantiques. 200 Fr.

Wolf, Georg Jacob, Arnold Böcklin. Aus: Leben und Schaffen. 64 S. mit Abbildungen. 8°. München, F. Bruckmann. 2.50 M.

Hildebrand, Adolf v., Briefwechsel mit Conrad Fiedler. Herausgeg. von Günther Jachmann. Mit 16 Tafeln. 366 S. 8°. Dresden, W. Jeß. Leinw. 18 M.; Leder 30 M.

Tegtmeier, Konrad, Paula Modersohn-Becker. Eine kleine Lebensgeschichte mit unveröffentlichten Briefen an Martha und Heinrich Vogeler-Worpswede. 20 S., 4 Tafeln. 8°. Bremen, Angelsachsen-Verlag. 1.50 M.

2. Anfänge der Kunst.

Reallexikon der Vorgeschichte. Herausgeg. von Max Ebert. Band 8, Lieferung 2; Band 11, Lieferung 3. 4°. Berlin, W. de Gruyter & Co. Jede Lieferung 7.20 M.; Subskr.-Pr. 6 M.

Scheltema, Adama van, Rhythmus in ethnologischer Beleuchtung: Reihung um eine Mitte. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 215—225.

Thurnwald, Richard, Symbol im Lichte der Völkerkunde. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 322—337.

Boas, Franz, Primitive Art. Oslo: H. Aschenhong & Co.; Leipzig: O. Harrassowitz. 376 S. mit 308 Fig., 15 Tafeln. gr. 8°. Instituthet for sammenlignende Kulturforskuing. Serie B, 8. 27 M.

Sydow, Eckart von, Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker. Wien, Internationaler psychoanalyt. Verlag. 182 S., mehrere Tafeln. gr. 8°. Imago-Bücher. 10. 8 M.; Leinw. 10 M.

Luquet, G. H., Le réalisme intellectuel dans l'art primitif. Journal de Psychologie, 24. Jahrg., Heft 11 u. 12. Paris, Alcan.

Venturi, Lionello, Il gusto dei primitivi. Bologna 1926, Zanichelli. 328 S. gr. 8° con tavole.

Vinaccia, G., L'alba dell' umanità e dell' arte. La civiltà paleo-europea attraverso la sua arte. Torino, Bocca. Piccola bibl. di scienze mod. 327 S. 8°. 32 L.

Kühn, Herbert, Alter und Bedeutung der nordafrikanischen Felszeichnungen. Aus: Ipek Heft 1, S. 13—30.

Gaerte, Willi, Die steinzeitliche Keramik Ostpreußens. Königsberg, Altertumsgesellschaft Prussia; Gräfe & Unzer, in Komm. 99 S. mit 273 Abb., 1 eingedr. Karte, 2 Tafeln. 4°. Sonderschriften d. Altertumsges. Prussia, Landesverein »Deutscher Bund Heimatschutz«.

Luquet, G. H., L'art néo-calédonien. Preface de L. Lévy-Bruhl. 160 S. 241 Abb. im Text, 20 Tafeln. gr. 8°. Travaux et Mémoires de l'institut d'Ethnologie de l'Université de Paris, Tome II.

Jacovleff, Alexandre, Dessins et peintures d'Afrique. Expedition Citroën—Centre-Afrique. Deuxième mission Haardt—Audoin—Dubreuil. Paris, Jules Meynial. 4°. Supskr.-Pr. 1000 Fr.

Mehta, Nanalal Chamanlal, Studies in Indian painting. London, Thacker. 4°. 84 sh.

Wulff, Oskar, Die Kunst des Kindes. Der Entwicklungsgang seiner zeichnerischen und bildnerischen Gestaltung. Mit 332 Abb. auf 122 Tafeln. Stuttgart, F. Enke. XXII, 408 S. gr. 8°. 37.50 M.; Leinw. 40.50.

Eng, Helga, Kinderzeichnen. Vom ersten Strich bis zu den Farbenzeichnungen des Achtjährigen. Mit 147 Abb. im Text und auf 8 farb. Tafeln. Leipzig, Joh. Ambr. Barth. V, 198 S. gr. 8°. Zeitschr. f. angew. Psychologie, Beihefte. Beiheft 39. 7 M.

Heydebrand, Caroline von, Das Kind beim Malen. Stuttgart (Hillerstr. 4). Waldorf-Spielzeug & Verlag G. m. b. H. 1926. 13 S. 8°. 0.50 M.

Luquet, G. H., Le dessin enfantin. III. Paris, Alcan. 8°. Bibl. de psychol. de l'enfant et de pédag. 20 Fr.

Wasmann, Erich, Zum Kunsttrieb des Trichterwicklers. Mit 2 Abb. Hermsdorf bei Berlin, Dr. W. Stichel. 8°. Umschlagtitel. Aus: Zeitschr. f. wissenschaftl. Insektenbiologie, Band 21, Nr. 10. S. 263—267. 0.30 M.

3. Tonkunst, Bühnenkunst, Rundfunk, Film und Tanz.

Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler Musikhistorischer Kongreß (Kongreßbericht). 404 S. Wien, Universal-Edition.

Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgeg. von Ernst Bücken. Lieferung 3—6. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Je 2.30 M.

Illustriertes Musiklexikon. Bearb.: Friedrich Blume, Rudolf Gerber, Hans Hoffmann u. a. Herausgeg. von Hermann Abert. Mit 503 Bildern auf 72 Tafeln und zahlreichen Notenbeispielen. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. 542 S. 4°. Leinw. 48 M.; Halbleder 56 M.; in 11 Lieferungen je 4 M.

Mersmann, Hans, Angewandte Musikästhetik. Berlin, M. Hesse (1926). XV, 752 S. mit Notenbeispielen. gr. 8°. 17 M.; Leinw. 20 M.

Studien zur Musikwissenschaft. Unter Leitung von Guido Adler. Bd. 14. 320 S., XVI S. Notenbeispiele. 4°. Wien, Universal-Edition. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Beihefte. 20 M.

Halm, A., Trivialität und Meisterschaft. Kunstwart XL, 9.

Felber, Erwin, Geltung von Naturgesetzen in der Musik. Melos, Jahrgang VI, Heft 5.

David, Hans, Theoretische Musikbetrachtung. Melos Jahrg. VI, Heft 3.

Scherber, Paul Friedrich, Formen der Musikbetrachtung. Kunstwart XL, 12.

Erpf, Hermann, Neue Aufgaben der Musiktheorie. Melos Jahrg. VI, Heft 3.

Klotz, Hans, Neue Harmoniewissenschaft. Die Überwindung der dualistischen Theorie. Die Tonwelt der kommenden Generationen. III, 73 S. 8°. Leipzig, Universitätsverlag von R. Noske. 3 M.

Klebs, Paul, Von der Melodie und dem Aufbau der musikalischen Formen. Mit zahlreichen Notenbeispielen und schematischen Darstellungen. 142 S. 8°. Kassel, (Verlagshaus der Deutschen Baptisten) J. G. Oncken Nachf. Handbücher des musikalischen Wissens, Bd. 2. 3 M.

Waltershausen, Wolfgang von, Rhythmus in der Musik. Vortrag auf dem III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 260—270.

Landry, L., La représentation spatiale de la musique. Journal de Psychologie, 24. Jahrg., Heft 12.

Kallenbach-Greller, Lotte, Die Formprobleme der Vokalmusik. Melos Jahrgang VI, Heft 11.

Halm, A., Rationale Musik. Kunstwart XLI, 3.

Bekker, Paul, Organische und mechanische Musik. VIII, 114 S. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Kart. 3.75 M.

Wiehmayer, Theodor, Musikalische Formenlehre in Analysen. Bd. 1. gr. 8°. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag. 1. Grundformen vom Motiv bis zur zusammengesetzten Liedform. Anh.: Analyse des »Albums für die Jugend« von Schumann und die »Nocturnes« von Chopin. XII, 167 S. 5 M.

Breithaupt, Rudolf Maria, Musikalische Zeit- und Streitfragen. Gesammelte Skizzen und Aufsätze. 2 Teile, 1. 2. (Titelaufl.). 94, 101 S. kl. 8°. Großenwörden, A. Rüsch Verlag. Deutsche Bücherei Bd. 58/59. 1 M.; geb. 2 M.

Pfitzner, Hans, Gesammelte Schriften. 2 Bände, Bd. 1. 2. 225, 307 S., 1 Titelb. gr. 8°. Augsburg, Dr. B. Filser. Leinw. 20 M.

Deutsch, Leonhard, Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip. Melos Jahrg. VI, Heft 3.

Eidenbenz, Richard, Dur- und Moll-Problem und Erweiterung der Tonalität. III, 91 S. mit eingedr. Tabellen. gr. 8°. Zürich (Art. Institut), Orell Füssli. 4 M.

Schoen, Ernst, Jazz und Kunstmusik. Melos Jahrg. VI, Heft 12.

Coeuroy, A., et A. Schaeffner, Le Jazz (La musique moderne). 8°. Paris, Claude Aveline. 20 Fr.

Bernhard, Paul, Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. Mit (eingedr.) Notenbeigaben. 110 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 4.50 M.; Leinw. 6.50 M.

Hull, Eaglefielt, Music, classical, romantic and modern. Ill. 8°. London, Dent. 8 sh. 6 d.

Butting, Max, Die Musik und die Menschen. Melos Jahrg. VI, Heft 2.

Jarnack, Philipp, Die Musik und die Völker. Melos Jahrg. VI, Heft 2.

Mersmann, Hans, Neue Musik. Melos Jahrg. VI, Heft 2.

Weißmann, Adolf, Die Entgötterung der Musik. 116 S. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Kart. 3 M.

Benz, Richard, Die Stunde der deutschen Musik. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 2. Die Stunde des Widerklanges. V, 526 S. 13 M.; Halbleinw. 15 M.

Goguel, Oskar, Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst. 87 S. gr. 8°. Freiburg, Freiburger Druck- und Verlags-Gesellschaft H. M. Muth. 2.50 M.

Ssabanejew, L., Die nationale jüdische Schule in der Musik. Ins Deutsche übersetzt von Wilhelm Tisch. 25 S. gr. 8°. Wien, Universal-Edition.

Wellesz, Egon, Byzantinische Musik. Mit 7 (eingedr.) Notenbeispielen und 18 (eingedr.) Bildern. 96 S. 8°. Breslau, Ferd. Hirt. Jedermanns Bücherei. Halbleinw. 3.50 M.

Gljeboff, Igor, Probleme der russischen Volksmusik. Melos Jahrg. VI, Heft 1.

Panoff, Peter, Die Volksmusik der Bulgaren. Melos Jahrg. VI, Heft 1.

Werner, Theodor Wilhelm, Musik in Frankreich. Mit 26 (eingedr.) Bildern. 148 S. 8°. Breslau, Ferd. Hirt. Jedermanns Bücherei, Abt. Musik. Halbleinw. 3.50 M.

Naumann, Emil, Allgemeine Musikgeschichte. Neu bearbeitet und bis in die Gegenwart fortgeführt von Alfred Loeven. Mit 69 Abbildungen und zahlreichen Illustrationen im Text. VII, 863 S. gr. 8°. Berlin, Eigenbrödler-Verlag. Leinw. 10 M.

Moser, Hans Joachim, Renaissancelyrik deutscher Musiker um 1500. Mit 2 Tafeln. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. 5. Jahrg., Heft 2.

Rabich, Ernst, Die Entwicklung der Oper. 80 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne (1926). Musikalisches Magazin, Heft 72. 2.20 M.

Krießmann, Alfons, Jacob Reiner. Beiträge zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 16. Jahrhundert. 63 S. gr. 8°. Kassel, Bärenreiter-Verlag. Veröffentlichungen des Musikinstituts der Universität Tübingen, Heft 5. 3 M.

Rolland, Romain, Musiker von ehedem. Deutsch von Wilhelm Herzog. 407 S. 8°. München, Georg Müller.

Paumgartner, Bernhard, Mozart. Mit eingedruckten Noten- und Handschriftenproben und 8 Ill. (Tafeln). 496 S. 8°. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag. Halbleder, nur für Mitglieder, nicht im Buchhandel.

Engel, Hans, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Mit einem Notenanh.: Notenbeispiele. VII, 271; 110 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 12.50 M.; geb. 15 M.

Lux, Joseph August, Ludwig van Beethoven. Sein Leben und Schaffen. Mit 32 Abb. (auf Tafeln). 343 S. 8°. Veröffentlichungen der Deutschen Buch-Gemeinschaft. 177. Halbleder; nicht im Buchhandel, nur für Mitglieder.

Bartels, Bernhard, Beethoven. VIII u. 386 S., zahlr. Abb. und Faks. auf Tafeln, 1 aufgekl. Tafel. gr. 8°. Hildesheim, Fr. Borgmeyer Verl. Meister der Musik, Bd. 1. 7 M.; Leinw. 10 M.

Steinitzer, Max, Beethoven. 132 S. kl. 8°. Leipzig, Reclam. Musiker-Biographien. Bd. 2. Reclams Universalbibliothek Nr. 1180/1181. Tritt an Stelle von Nohl, Beethoven. 0.80 M.; geb. 1.20.

Grace, Harvey, Ludwig van Beethoven. 8°. London, K. Paul. Masters of music. 7 sh. 6 d.

Nohl, Walter, Ludwig van Beethoven. Aus seinem Leben und Wirken. 135 S., 17 Tafeln. gr. 8°. Berlin, M. Galle. Pp. 5 M.; Leinw. 4° 8 M.

Turner, W. J., Beethoven, the search for reality. Ill. 8°. London, Benn. 18 sh.

Braunstein, Josef, Beethovens Leonore-Ouvertüre. Eine histor.-stilkrit. Untersuchung. VII, 160 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 5. 6 M.

Nef, Karl, Beethovens geschichtliche Stellung. Euphorion, 24. Band, S. 286—336. Stuttgart, J. B. Metzler.

Bertram, Ernst, Beethovens Bild. — Die Wandlungen in der musikalischen Beurteilung Beethovens von Ernst Bücken. 2 Reden. 21 S. gr. 8°. Köln, Oskar Müller. Kölner Universitätsreden. 17. Preis nicht mitgeteilt.

Schmitz, Arnold, Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik. XII, 183 S. gr. 8°. Berlin, F. Dümmlers Verlagsbuchh. 9 M.; geb. 11 M.

Bersche, Alexander, Beethoven. Ein Erziehungskapitel. Kunstwart XL, 6.

Költzsch, Hans, Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. VIII, 182 S., mit eingedr. Notenbeispielen. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 7. 6 M.

Kobalt, Karl, Franz Schubert und seine Zeit. 490 S. 8°. Mit 70 teils farbigen Bildtafeln. 1.—11. Tausend. Wien, Amalthea-Verlag. 7 M.; Leinw. 10 M.

Basch, Victor, Schumann. 222 S. 8°. Collection: Les maîtres de la musique. Paris, Alcan 1926.

Pourtalès, Guy de, Chopin ou le poète. 8°. Paris, Nouv. Revue franç. 12 Fr.

Kobbe, Gustav, Wagner's music-dramas analysed. 8°. Ill. London, Putnams. 7 sh. 6 d.

Rabich, Franz, Richard Wagner und seine letzten Werke. 35 S. 8°. 5 Volkshochschulvorträge. Hof, W. Kleinschmidt's Buchhandl. 0.90 M.

Lorenz, Alfred, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner. gr. 8°. Berlin, M. Hesse. Bd. 2. Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«. VIII, 204 S. 7 M.; Leinw. 10 M.

Schwebsch, Erich, Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. 2., wesentl. erw. Aufl. VII, 335 S. kl. 8°. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. 3 M.; Leinw. 5 M.

Auer, Max, Anton Bruckner als Kirchenmusiker. 225 S., mehr. Taf. u. Faks., 8°. Regensburg, G. Bosse, Deutsche Musikbücherei. Bd. 54. 3 M. Leinw. 5 M.

Wickenhauser, Richard, Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden und Wesen. Mit vielen Notenbeispielen. Leipzig, Reclam. Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Bd. 38. Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 6725/26. Bd. 2. Vierte bis siebente Symphonie. 147 S. kl. 8°. 0.80 M.

Stoecklin, Paul de, Grieg. 8°. Paris, Alcan. Les maîtres de la musique. 15 Fr.

Vallas, Léon, Debussy. 8°. Paris, Plon. 12 Fr.

Vallas, Léon, Les idées de Claude Debussy musicien français. 8°. Paris, Libr. de France. 12 Fr.

Wolfurt, Kurt v., Mussórgskij. Mit 16 Bildern auf Tafeln. 382 S. gr. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Leinw. 12.50 M.

Nießen, Karl, Aufgaben der Theaterwissenschaft. Die Szene XVII, 2.

Buesche, Albert, Theater ohne Raum. Hellweg VII, 18.

Nicoll, Allardyce, The development of the theatre: theatrical art from the beginnings to the present day. Ill. 4°. London, Harrap. 42 sh. New York, Harcourt. 10 $.

Flickinger, Roy C., The Greek theater and its drama. 8°. Cambridge, Cambridge Univ. Press. 15 sh.

Petraccone, Enzo, La commedia dell'arte: Storia, tecnica, scenari. 8°. Napoli, R. Ricciardi. 40 L.

Haag, Paul, Bedeutung und Möglichkeiten der Wanderbühnen. Vortrag. 15 S. gr. 8°. Berlin, Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H. Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine. Heft 9. 0.30 M.

Luzian, Johan: Puppentheater, Marionetten und Kasperle. Junge Menschen. VIII, 1. Hamburg.

Rosenthal, Friedrich, Unsterblichkeit des Theaters. Versuch einer Kulturgeschichte der deutschen Bühne. 279 S., mehr. Tafeln. gr. 8°. Bonn, F. Klopp, Halbleinw. 7.50 M.

Kuckhoff, Adam, Lebendiges Theater. Der neue Weg. LVI, 13. Berlin.

Storz, Gerhard, Das Theater in der Gegenwart. Eine zeitkritische Betrachtung. 131 S. 8°. Karlsruhe, G. Braun. Die Kunst und die Künste. Bd. 5. Wissen und Wirken. Bd. 43. 3 M.

Frank, Rudolf, Das moderne Theater. 136 S. kl. 8°. Berlin, Ullstein A.-G. Wege zum Wissen. 88. 0.85 M.; Halbleinw. 1.35 M.

Agate, James, The contemporary theatre. 8°. London, Chapmann & Hall. 7 sh. 6 d.

Springer, Willy, Das Gesicht des deutschen Theaters. Mit einem Vorwort und Anhang herausgegeben. 171 S. mit Abb. 4°. Oldenburg i. O., Gerh. Stalling. Leinw. 10 M; Hldr. 12 M.

Dubech, Lucien, La comédie française d'aujourd'hui. 8°. Paris, Libr. »Le Divan«. 12 Fr.

Gregor, Joseph, René Fülöp-Miller, Das russische Theater. Sein Wesen und seine Geschichte mit besonderer Berücksichtigung der Revolutionsperiode. Mit

48 bunten und 357 einfachen Bildern (auf Taf.), 139 S., zahlreichen Taf. Wien, Amalthea-Verlag. Subskr.-Pr. 65 M.; Leinw. 80 M.

Morant, George Soulié de, Théatre et musique modernes en Chine. 8°. Paris, Paul Geuthner. 200 Fr.

Kerr, Alfred, Die Aussichten der Sprechbühne. Die Neue Rundschau XXXVIII, 1.

Lippmann, Heinz, Dichtung und Theater. Die Vierte Wand 1927, 14/15.

Fischer, Eugen Kurt, Drama und Bühne. Kunstwart XL, 10.

Sakheim, Arthur, Drama und Dramaturgie. Baden-Badener Bühnenblatt VII, 44/45.

Moes, Eberhard, Theater und Drama der Gegenwart. Saarbr. Blätter V, 7.

Lunatscharski, A. W., Die neue Dramaturgie. Die Szene XVI, 11.

Landgrebe, Walther, Hebbels Nibelungen auf der Bühne. VI, 104 S. 4°. Oldenburg, Schulzesche Hofbuchdr. Forschungen zur Literatur-, Theater- u. Zeitungswissenschaft. Bd. 1. 4.50 M.

Harnisch, Wolfgang Hoffmann, Theorie der Bühnenregie. Berliner Börsenzeitung Nr. 243 u. 245.

Lindberg, Per, Regiproblem. Spridda artiklar. Ill. 8°. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 2 Kr. 50 Ö.

Bartschewitsch, A., Kustodiew w teatre (Der Maler Kustodiew und die Theaterkunst). Ill. 16°. Leningrad, Gesellschaft für Soziologie und Theorie der Kunst. 0.85 Rbl.

Flemming, Willi, Das Wesen der Schauspielkunst. 140 S. 8°. Rostock, C. Hinstorffs Verlag. 3 M.

Tyrolt, Rudolf, Theater und Schauspieler. Aphorismen, Betrachtungen, Kritiken. 142 S. kl. 8°. Graz, Leykam-Verlag. Leinw. 3.90 M.

Jonecke, Robert, Schauspieler und Drama. Die schöne Literatur XXVIII, 9.

Utitz, Emil, Die Kunst des Schauspielers und die Wissenschaft. Die Vierte Wand 1927, 10. (Magdeburg.)

Löhrer, Robert, Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie. XVI, 192 S. gr. 8°. Paderborn, F. Schöningh. Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. Bd. 14, Heft 4/5. nn 14 M.

Müller, Walther, Der schauspielerische Stil im Passionsspiel im Mittelalter. 140 S. gr. 8°. Leipzig, H. Eichblatt. Form und Geist, Heft 1. 5.60 M.

Fellmann, Hans Georg, Die Böhmsche Theatertruppe und ihre Zeit. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 18. Jahrh. XII, 86 S. gr. 8°. Leipzig, Leopold Voß. Theatergeschichtliche Forschungen. 38. 5.25 M.; Leinw. 7.25 M.

Witzig, Erich, Johann David Beil, der Mannheimer Schauspieler. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Hans Knudsen. Mit 3 Bildern (Tafeln). 114 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. Germanische Studien, Heft 47. 4.50 M.

Bamberg, Eduard v., Drei Schauspieler der Goethezeit: Karl Friedrich Leo, Karl Wolfgang Unzelmann, Marianne Schönberger-Marconi. (Geleitwort: Hans Knudsen.) VI. 59 S. gr. 8°. Leipzig, Leop. Voß, Theatergeschichtliche Forschungen. 36. 3.60 M.; Leinw. 5.60 M.

Laskus, Irmgard, Friederike Bethmann-Unzelmann. Versuche einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst auf Grund ihrer Hauptrollen. Mit 10 Tafeln. VI. 101 S. gr. 8°. Leipzig, Leopold Voß. Theatergeschichtliche Forschungen. 37. 10 M.; Leinw. 12 M.

Agnes Sorma, Ein Gedenkbuch. Zeugnisse ihres Lebens und ihrer Kunst zusammengestellt von Julius Bab. 163 S., mehr. Taf. Heidelberg, N. Kampmann. 6 M.; geb. 7.50 M.

Dessoir, Max, Grundsätzliches über die Kunst im Rundfunk. »Funk«. Verlag Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, Jahrg. 1926, Heft 24.

Schirokauer, Arno, Probleme des Hörspiels. Die Szene XVII, 9.

Breuer, Robert, Der Film der Tatsächlichkeit. Das Kunstblatt, Jahrg. XI, Heft 5.

Wieser, Max, Buch und Rundfunk. Die Tat XVIII, 10.

L'Art cinématographic. 3 vol. par P. Mac-Orlan, A. Beucler. Ch. Dullin, Dr. Allendy (t. I). — L. Pierre-Quint, Mme. G. Dulac, L. Landry, A. Gance (t. II). — E. Vuillermoz, A. Lang, A. Berge, A. Maurois (t. III). 107, 104, 149 pages, nombreuses planches hors texte. Paris, Alcan.

Landry, L., La psychologie du cinéma. Journal de Psychologie. 24. Jahrg., Heft 2. Paris, Alcan.

Buckle, Gerard Fort, The mind and the film: the psychological factors in the film. 8°. London, Routledge. 5 sh.

Pfleiderer, Wolfgang, Lichtbild und Film. 23 S. 8°. (Umschlagt.) Aus »Freie Volks-Bildung. N. F. d. »Archivs für Erwachsenenbildung«. Frankfurt a. M., Neuer Frankfurter Verlag. 0.75 M.

Ott, Richard, Das Film-Manuskript. Sein Wesen, sein Aufbau und seine Erfordernisse. VII, 148 S. gr. 8°. Berlin (SW 68, Ritterstr. 71), Max Mattison. Halbleinw. 5 M.

Fawcett, L'Estrange, Films facts and forecasts. Ill. 8°. London, G. Bles. 21 sh.

Buchner, Hans, Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos. Mit 16 ganzseitigen Abb. auf 8 Tafeln. 190 S. gr. 8°. München, Deutscher Volksverlag, Dr. E. Boepple. 5 M.; geb. 7 M.

Nestriepke, Siegfried, Wege zu neuer Filmkultur. 20 S. gr. 8°. Berlin, Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H. Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine, Heft 15. 0.60 M.

Russische Filmkunst. Vorwort von Alfred Kerr. 28 S. 144 Taf. 8°. Berlin-Charlottenburg, E. Pollak. Leinw. 15 M.

Poulaille, Henry, Charles Chaplin. Ill. 8°. Paris: B. Grasset. 12 Fr.

Howard, Walther, Bewegungskunst. kl. 8°. Berlin, N. Simrock, Howard, Auf dem Wege zur Musik. Bd. 8a. 8b. [1.] (51 S.) Pp. 1.50 M. [2.] (51 S.) Pp. 1.50 M.

Prinzhorn, Hans, Rhythmus im Tanz. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht, S. 276—287.

Divoire, Fernand., Découvertes sur la danse. Dessins de Bourdelle, de Rego Monteiro, et de A. Domin. 227 S. 8°. Paris, Crès.

Zur Ethik und Ästhetik der Leibübungen. Ein Beitrag. Vorwort Johannes Ludwig Schmitt. 91 S. gr. 8°. Augsburg, Dom-Verlag M. Seitz & Co. 1.80 M.

Graeser, Wolfgang, Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport. VII, 149 S. gr. 8°. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchh. 5 M.

Suhr, Werner, Der nackte Tanz. 38 S., 16 Taf. gr 8°. Egestorf Bez. Hamburg, R. Laurer. Pp. 3.50 M.

Böhme, Fritz, Maßstäbe zu einer Geschichte der Tanzkunst. 18 S. gr. 8°. Breslau, M. & H. Marcus. Aus: Geist und Gesellschaft. Kurt Breysig zu seinem 60. Geburtstag. Bd. 2. b 1 M.

Bouteron, Marcel, Danse et musique romantiques. Ill. 8°. Paris, Le Goupy. 80 Fr.

4. Wortkunst.

Rostagni, Augusto, Poesia ed estetica. Rivista di filologia e di istruzione classica 1927, f. 1.

Braig, Fr., Metaphysik und Literaturwissenschaft. Literaturwissensch. Handbuch der Görresgesellsch. Bd. II. Freiburg i. B., Herder & Co.

Schürr, F., Literaturwissenschaft als Geistesgeschichte. Neue Jahrbücher f. Wissenschaft und Jugendbildung. 3. Jahrg., Heft 4.

Kainz, Friedrich, Literaturwissenschaft und neue Psychologie. Euphorion, 28. Bd., S. 172—194. Stuttgart, J. B. Metzler.

Horst, E., Wesen und Aufgabe der deutschen Literaturgeschichte als Wissenschaft. Zeitschr. f. deutsche Bildung. Frankfurt a. M. 3. Jahrg., Heft 2.

Linden, W., Der methodische Stand der neueren Literaturgeschichte. Neue Jahrbücher f. Wissensch. u. Jugendbildung. 3. Jahrg., Heft 1.

Stranik, Erwin, Literaturgeschichtsschreibung der Gegenwart. Hellweg VII, 14.

Maync, Harry, Die Entwicklung der deutschen Literaturwissenschaft. Rektoratsrede. 34 S. gr. 8°. Bern, P. Haupt. 1.20 M.

Jan, E. v., Französische Literaturgeschichte und vergleichende Literaturbetrachtung. Germ.-Roman. Monatsschr. XV. Jahrg., Heft 9/10.

Rickert, Edith, New methods for the study of literature. 8°. Chicago, Univ. of Chicago Press. 3 $.

Kogan, P. S., Naschy literaturnyje spory (Unsere literarischen Diskussionen). 8°. Moskau, Kunstakademie. 1 Rbl.

Vandérem, Fernand, La littérature. 8°. Paris, Hachette. 5 Fr.

Weismantel, Leo, Der Geist als Sprache. Von den Grundrissen der Sprache. 152 S. gr. 8°. Augsburg, B. Filser, Schriften zur deutschen Literatur. Bd. 11. 4 M.

Walzel, Oskar, Der Dichter und das Wort. 25 S. gr. 8°. (Hs.:) Bonn a. Rh. Borromäus-Verein. Aus: Vom Wesen und Wollen kath. Büchereiarbeit. Herausgeg. von Braun. 0.50 M.

Strich, Fritz, Symbol in der Wortkunst. Vortrag auf dem III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 344—355.

Stern, Erich, Dichtkunst und Psychologie. 16 S. gr. 8°. Erfurt, K. Stenger. Weisheit und Tat, Heft 11. nn 1 M.

Utitz, Emil, Charakterologie und Dichtung. Die literar. Welt III, 19.

Müller-Freienfels, Richard, Der »Psychologismus« in der Dichtung. Die Literatur XXX, 1 u. 2.

Stranik, Erwin, Verdichtung der Gegenwart. Ein aktuelles literarisches Problem. Baden-Badener Bühnenblatt VII, 56.

Butz, Friedrich Karl, Vom Stil des Schriftstellers. Mitt. d. deutschen Schriftstellerverbandes Nov. 1926, Berlin.

Stranik, Erwin, Plagiat in der Literatur. Freie Welt VII, 56. (Gablonz).

Wittsack, Richard, Rhythmus und Vortragskunst. Vortrag auf dem III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 246—257.

Winkler, E., Sprechmusik und Stilistik. German.-Roman. Monatsschr. XV. Jahrg., Heft 1 u. 2.

Baesecke, Georg, Die Wandlung der Schönheit am deutschen Verse. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 233—242.

Heine, G., Von Rhythmen und Reimen. Neues Jahrb. f. Wissensch. u. Jugendbildung III, 4 (Leipzig).

Scripture, E. W., Ein Einblick in den unbewußten Versmechanismus. Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 102, Heft 3—6.

Schneider, Ferdinand Josef, Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Geist und Form moderner Dichtung. VII, 155 S. gr. 8°. Stuttgart, J. B. Metzler. 7 M.; Leinw. 8.50 M.

Pilz, Johann, Musiklose Lyrik. Musik im Haus VI, 4 (Wien).

Felner, Karl v., Das Wort im Drama. Krefelder Blätter III, 7.

Bosworth, Hallam, Technique in dramatic art. 8°. London, Macmillan. 10 sh. 6 d.

Hasenclever, Ludwig, Das Tragische und die Tragödie. Grundsätzliche Äußerungen deutscher Denker und Dichter. Ausgew. 169 S., 1 Titelbild. 8°. München, R. Oldenbourg. Dreiturmbücherei. Nr. 28/29. Pp. 2 M.

Cambridge, A. W. Pickard, Dithyramb tragedy and comedy. Ill. 8°. Oxford, Oxford Univ. Press. 18 sh.

Franck, Hans, Historisches Drama. Die Vierte Wand 1927, 20.

Stranik, Erwin, Grenzen des Lustspiels. Baden-Badener Bühnenblatt VII, 73.

Sprengler, J., Lustspiel und Komödie. Literar. Handweiser. 63. Jahrg., Heft 5.

Graetzer, Franz, Neue Sachlichkeit im Drama. Saarbrücker Blätter V, 17.

Glücksmann, Josef, Das Drama von morgen. Masken XX, 21.

Poieß, Bernd, Die Kunst des Erzählens. Der Pflug V, 2 (Wien).

Schaeffer, A., Die Technik der Darstellung in der Erzählung. German.-Roman. Monatsschr. XV. Jahrg., Heft 1 u. 2.

Gleichen-Rußwurm, Alexander v., Was ist ein Roman? Die Literatur XXX, 2.

Ortega y Gasset, José, Gedanken über den Roman. Neue Schweizer Rundschau XX, 9.

Demmig, Charlotte, Der Seelenrealismus im modernen Roman. Der Graal XXI, 22.

Forster, E. M., Aspects of the novel. 8°. London, E. Arnold. 7 sh. 6 d.

Myers, Walter L., The later realism. A study of characterisation in the British novel. 8°. Cambridge, Cambridge Univ. Press. 10 sh.

Märten, Lu, Zweck und Form in der jungen Literatur. Die neue Bücherschau 5. Folge, 2. Schrift.

Overdiep, G. S., Stilistische studiën. D. 2, Over woordschikking in modern proza. Leiden, Brill. 8°. 1 Fl. 20 c.

Pieper, Max, Die ägyptische Literatur, Heft 1—3. S. 1—102 mit Abb. u. Taf. Handb. d. Literaturwissensch. Jahrg. 79, 83 u. 85. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Subskr.-Pr. je 2.20 M.

Meißner, Bruno: Babylonisch-assyrische Literatur, Heft 1. 32 S. mit Abb. und 1 Taf. Handb. d. Literaturwissensch. Lief. 76. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Subskr.-Pr. 2.20 M.

Ebeling, Erich, Die babylonische Fabel und ihre Bedeutung für die Literaturgeschichte. 53 S. gr. 8°. Leipzig, E. Pfeiffer. Mitteilungen der altorientalischen Gesellschaft. Bd. 2, Heft 3. 5 M.

Bethe, E., Griechische Literatur, Heft 9 u. 10. S. 257—320 mit Abb. u. Taf. Handb. d. Literaturwissensch. Lief. 78 u. 86. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Subskr.-Pr. 2.20 M.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, Das homerische Epos. Vortrag. 22 S. 8°. Berlin, Weidmann. nn 1 M.

Séchan, Louis, Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique. Ill. 8°. Paris, Champion. 180 Fr.

Kappelmacher, Alfred, Römische Literatur, Heft 3. S. 65—96 mit Abb. u. 1 Taf.

Handb. d. Literaturwissensch. Lief. 77. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 4°. Subskr.-Pr. 2.20 M.

Witte, Kurt, Die Geschichte der römischen Dichtung im Zeitalter des Augustus. T. 1. Vergil, Bd. 2. gr. 8°. Erlangen, Selbstverlag. 1, 2. Vergils Georgica. VII, 180 S. 21 M.

Lieger, Paulus, J. Cornu's Beiträge zur lateinischen Metrik. Eine Kritik und Würdigung mit Erg. aus dem Nachlasse. 72 S. gr. 8°. Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. nn 3.50 M.

Prescott, Henry W., The development of Virgil's art. 8°. Chicago, Univ. of Chicago Press. 4 $.

Groot, M. W. de, La prose métrique des anciens. 8°. Paris, Soc. d'éd. »Les Belles Lettres«. Coll. d'études latines. 2. 9 Fr.

Glasenapp, H. v., Friedrich Rosen, H. W. Schomerus, Wilh. Geiger, Indische Literaturen, Heft 4—6. S. 97—192 mit Abb. u. Taf. Handb. d. Literaturwissensch. Lief. 84, 89 u. 92. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Subskr.-Pr. je 2.20 M.

Hertel, Johannes, Beiträge zur Metrik des Awestas und des Rgvedas. IV, 98 S. 4°. Leipzig, S. Hirzel. Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissensch. Phil.-hist. Kl. Bd. 38, Nr. 3. nn 6.25 M.

Wilhelm, Richard, Chinesische Dichtung. Heft 4 u. 5. S. 97—160. Handbuch d. Literaturwissensch. Lieferung 70 u. 74. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Subskr.-Pr. je 2.20 M.

Silva, Antonio de, Literaturas extranjeras. Orientales, griega, provenzal, catalana, portuguesa, italiana, inglesa, alemana etc. etc. 8°. Madrid, Tip. Artistica. 6 pes.

Farinelli, Arturo, Poesia germanica. 8°. Milano, Ediz. »Corbaccio«. Cultura cont. 17. 22 L.

Bergh van Eysinga, G. A. van den, La littérature chrétienne primitive. 8°. Paris, Rieder. 10.50 Fr.

Hatzfeld, Helmut, Wechselbeziehungen zwischen der deutschen Literatur und den übrigen europäischen Literaturen. VIII, 87 S. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Die Bücherei der Volkshochschule. Bd. 60. 2.25 M.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Herausgeg. von Paul Merker u. Wolfgang Stammler. Bd. 2, Lieferung 5—8. S. 321—640. 4°. Berlin, W. de Gruyter & Co. Subskr.-Pr. b nn 3.50 M.

Kosch, Wilhelm, Deutsches Literatur-Lexikon. Biogr. u. bibliogr. Handbuch. Lieferung 3—9. Sp. 257—1152. 4°. Halle (Saale), M. Niemeyer. 2.40 M.

Hamann, H., Die Überseele. Grundzüge einer Morphologie d. deutschen Literaturgeschichte. 151 S. 8°. Leipzig, J. J. Weber. 3 M.; Leinw. 3.75 M.

Schmidt, Carl Eugen, Wesenszüge des deutschen Schrifttums. Ein Vortr. Bratislava-Preßburg, Schriftenniederlage des Diakonissenmutterhauses. 32 S. 8°. 3 Kč.

Heusler, Andreas, Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altengl. und altnord. Stabreimverses dargest. Bd. 2, T. 3. gr. 8°. Grundriß der german. Philologie. 8, 2. Berlin, W. de Gruyter & Co. 2, 3. Der altdeutsche Vers. VII, 641 S. 16 M.; Leinw. 18 M.

Weiglin, Paul, Die dramatische Literatur und Kunst in Deutschland. III, 119 S. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Die Bücherei d. Volkshochschule. Bd. 61. 2.25 M.

Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Nach dem Tode von Johann Willibald Nagl u. Jakob Zeidler herausgeg. von Eduard Castle. Bd. 3 (Schluß)

1848—1918, Abt. 2. S. 161—320 mit Abb., 1 Taf. gr. 8°. Wien, Buchdr. u. Verlagshandl. C. Fromme. 8.40 M.; Österr. 14 Sch.

Havemann, Julius, Geschichte der schönen Literatur in Lübeck. 160 S. mit Abb. 8°. Lübeck, F. Westphal. Leinw. 3 M.

Ehrismann, Gustav, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters. T. 2. Die mittelhochdeutsche Literatur. Abschn. 2. Blütezeit. 4°. München, C. H. Beck. Handbuch des deutschen Unterrichts an höh. Schulen. Bd. 6, T. 2, Abschn. 2, Heft 1. XVII, 350 S. nn 13.50 M.; Leinw. nn 16.50 M.

Rosenfeld, Hans-Friedrich, Mittelhochdeutsche Novellenstudien. 1. Der Hellerwertwitz. 2. Der Schüler von Paris. X, 541 S. gr. 8°. Leipzig, Mayer & Müller. Palaestra. 153. nn 34 M.

Müller, G., Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock. Heft 1—3. 96 S. mit Abb., 1 Tafel. Handbuch d. Literaturwissensch. Lieferung 73, 82, 88. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Subskr.-Pr. je 2.20 M.

Stammler, Wolfgang, Von der Mystik zum Barock 1400—1600. VII, 554 S. gr. 8°. Stuttgart, J. B. Metzler. Epochen d. deutschen Literatur. Bd. 2, T. 1. 15 M.; Leinw. 17 M.

Gundolf, Friedrich, Andreas Gryphius. 63 S. gr. 8°. Heidelberg, Weiß'sche Univ.-Buchhandl. 2 M.

Wittner, Otto, Deutsche Literaturgeschichte vom westfälischen Frieden bis zum Ausbruch des Weltkrieges. Gesamtausg. Vorbemerkung: Ernst Lissauer. 2 Bde. Bd. VII, 411 S., VII, 371 S. gr. 8°. Dresden, Kaden & Comp. 12 M.

Maync, Harry, Deutsche Dichter. Reden u. Abhandlgn. IX, 304 S. 8°. Frauenfeld, Huber & Co. Überarbeitung von früher an verschied. Stellen erschienenen Aufsätzen u. Vorträgen. 7.20 M.; 9 Fr.; Leinw. 9.60 M.; 12 Fr.

Binz, Arthur Friedrich, Von Aufbruch und Untergang. Aufsätze über Dichter und Dichtungen. 95 S. 8°. Heidelberg, H. Meister. 2 M.

Walzel, Oskar, Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart. Heft 1—6. S. 1—192. Handbuch d. Literaturwissensch. Lieferung 71, 75, 80, 81, 87, 90. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Subskr.-Pr. je 2.20 M.

Scripture, E. W., Analyse einer Aufnahme des Anfangsmonologs im Urfaust. Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 102. Heft 3—6.

Scripture, E. W., Die Versform des Anfangsmonologs in Goethes Faust. Zeitschr. f. Psychologie. Bd. 104. Heft 1 u. 2.

Bensinger, Karl, Was bedeutet die Goethesche Faustdichtung dem Menschen und der Menschheit? Ein Bekenntnis des Verfassers zur Dichtung. 419 S. 8°. Allgemeine Verlagsanstalt München. Halbleinw. 4.50 M.

Steckner, Hans, Der epische Stil von Hermann und Dorothea. XI, 264 S. gr. 8°. Halle (Saale), M. Niemeyer. Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut f. neuere Philologie. 1. Heft 4. 12 M.

Borcherdt, Hans Heinrich, Humor bei Goethe. 320 S. Berlin, Bong & Co.

Fries, Albert, Stilbeobachtungen zu Goethe, Schiller und Hölderlin. Aus dem Nachlaß herausgeg. (von) C. F(ries). IV, 41, 16 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. Germanische Studien. Heft 51. nn 2.80 M.

Hohenstein, Friedrich August, Schiller. Die Metaphysik seiner Tragödie. VII, 181 S. gr. 8°. Weimar, H. Böhlaus Nachf. 10 M.

Eggli, Edmond, Schiller et le romantisme français. 2 vol. 8°. Paris, J. Gamber. 150 Fr.

Kern, Hans, Friedrich Hölderlin. Stettiner Volkshochschul-Übungshefte, Heft 3. 44 S. gr. 8°. Stettin, Verlag »Bücherei und Bildungspflege«.

Schmidt, Wolfgang, Beiträge zur Stilistik von Hölderlins »Tod des Empedokles«. VIII, 82 S. gr. 8°. Marburg a. L., N. G. Elwert'sche Verlagshandlg. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. Nr. 28. 3.50 M.

Breul, Karl, The romantic movement in German literature. 8°. London, Heffers. 7 sh. 6 d.

Bac, Ferdinand, L'Allemagne romantique. Jean Paul ou l'amour universel 1763 bis 1825. 8°. Paris, L. Conard. 15 Fr.

Zucker, Wolf, Der barocke Konflikt Jean Pauls. 32 S. gr. 8°. Breslau, M. u. H. Marcus. Aus: Geist u. Gesellschaft. Kurt Breysig zu s. 60. Geburtstage. Bd. 2. b 2 M.

Böckmann, Paul, Kleist's Aufsatz über das Marionettentheater. Ein Beitrag zum Gehalt und zur Form seiner Dichtung und seines Lebens. Euphorion, 24. Bd. S. 218—252. Stuttgart, J. B. Metzler.

Weltmann, Lutz, Die »Verdeckte Handlung« bei Kleist. Die Szene XVII, 10.

Kosch, Wilhelm, Geschichte der deutschen Literatur im Spiegel der nationalen Entwicklung 1813—1918. Lieferung 16—19. 4°. München, Verlag Parcus & Co. Jede Lieferung 2.50 M.

Egli, Gustav, E. T. A. Hoffmann. Ewigkeit u. Endlichkeit in seinem Werk. 165 S. gr. 8°. Zürich, (Art. Institut) Orell Füssli. Wege zur Dichtung. Bd. 2. 4 M.; Halbleinw. 5.60 M.

Dahmen, Hans, Der Stil E. T. A. Hoffmanns. Euphorion, 28. Bd. S. 76—84. Stuttgart, J. B. Metzler.

Rosenthal, Friedrich, Franz Grillparzer als Dramatiker. Radio-Wien III, 17.

Motylew, Ilia, »Verdeckte Handlung« in Hebbels Dramen. 103 S. 8°. Berlin, B. Behr's Verlag. Hebbel-Forschungen. Nr. 16. 3.25 M.

Sieber, Dorothea, Stifters Nachsommer. III, 114 S. gr. 8°. Jena, Frommannsche Buchh. Jenaer germanist. Forschungen. 10. 4.80 M.

Quadt, Max W., Die Grundlinien der Novellenkomposition Paul Heyses. The Journal of English and Germanic Philology XXVI, 2 (Urbana).

Quadt, M., Die Einkleidungsform der Novellen Paul Heyses. The Germanic Review. Vol. II. No. 1.

Zincke, Paul, Paul Heyses Novellen-Technik. Dargest. auf Grund einer Untersuchung der Novelle »Zwei Gefangene«. Geleitwort: R(udolf) Kayser. 278 S. mit 1 eingedr. Tab. gr. 8°. Karlsruhe, F. Gutsch. Leinw. 7.50 M.

Scharrer, Walther, Wilhelm Raabes literarische Symbolik, dargestellt an Prinzessin Fisch. 102 S. gr. 8°. München, Knorr & Hirth. b 2.50 M.; Leinw. b 3 M.

Leyen, Friedrich von der, Deutsche Dichtung in neuer Zeit. 2. veränd. Aufl. 6.—8. Tausend. 422 S. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 8.50 M.; Leinw. 11 M.

Ermatinger, Emil, Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung. Aufsätze und Reden. 403 S. 8°. Wien, Amalthea-Verlag. Leinw. 14 M.

Alverdes, Paul, Rainer Maria Rilke. Kunstwart XL, 7.

Jaloux, Edmond, Rainer Maria Rilke. 8°. Paris, E. Paul Frères. 10 Fr.

Stranik, Erwin, Rainer Maria Rilke. Die Kultur V, 1 (Wien).

Wandrey, Conrad, Rainer Maria Rilke. Deutsche Rundschau. LIII, 5.

Schär, Oskar, Arno Holz. Seine dramat. Technik. 101 S. 4°. Bern, P. Haupt. Bern, phil. Diss. 1926. 2.80 M.

Becker, Arthur, Stavenhagen und seine Stellung in der Entwicklung des deutschen Dramas. V, 96 S. 4°. Oldenburg, Schulzesche Hofbuchdr. u. Verlh. Forschungen zur Literatur-, Theater- und Zeitungswissenschaft. Bd. 2. 4 M.

Bühner, Karl Hans, Hermann Hesse und Gottfried Keller. Eine Studie. 59 S. 8°. Stuttgart, A. Bonz' Erben. 1.50 M.

Streicher, Siegfried, Spitteler und Böcklin. Bd. 2. gr. 8°. Zürich, (Art. Institut) Orell Füssli. 160 S. 4.40 M.; Leinw. 6 M.

Thieß, Frank, Gerhard Hauptmanns epischer Weg. Zeitschr. f. Deutschkunde XLI, 1.

Havenstein, Martin, Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller. XI, 357 S., 1 Titelbl. gr. 8°. Berlin, Wiegandt & Griechen. Leinw. nn 14 M.; Halbleder nn 18 M.; Luxusausg. in 100 Exempl., handnum. Leder nn 30 M.

Sterck, J. F. M., Rondom Vondel. Studien over den dichter en zijn kring. 8°. Amsterdam, Matsch. voor goede en goedk. lect. 3 Fl. 50 c.

Palmblad, Harry V. E., Strindberg's conception of history. 8°. New York, Columbia Univ. Press. Columbia Univ. Germanic studies. 2 $ 75 c.

Beyer, Harald, Norwegische Literatur. Mit 20 Abb. 124 S. 8°. Breslau, Ferd. Hirt. Jedermanns Bücherei. Abt. Literaturgeschichte. Halbleinw. 3.50 M.

Landquist, John, Knut Hamsun. Sein Leben und sein Werk. Aus d. Schwed. von Heinrich Goebel. Mit 10 Bildern (Tafeln). 150 S. 8°. Tübingen, A. Fischer. 2.80 M.; Leinw. 4.40 M.

Cruse, Amy, The shaping of English literature and the readers' share in the development of its form. Ill. 8°. London, Harrap. 7 sh. 6 d. New York, Crowell. 3 $ 50 c.

Hecht, Hans — Levin Schücking —, Englische Literatur im Mittelalter. Heft 2. S. 33 bis 64 mit Abb. 1 Tafel. Handbuch d. Literaturwissenschaft Liefer. 72. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Subskr.-Pr. 2.20 M.

Keller, Wolfgang und Bernh. Frhr., Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Heft 1. 32. S. mit Abb. 1 Tafel. Handbuch der Literaturwissensch. Lieferung 91. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Subskr.-Pr. 2.20 M.

Ruhrmann, Friedrich G., Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur. VIII, 179 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. Anglistische Forschungen, Heft 64. 10.50 M.

Graves, Robert, The English ballad. A short critical survey. 8°. London, Benn. 6 sh.

Williams, Orlo, Some great English novels. Studies in the art of fiction. 8°. London, Macmillan. 8 sh. 6 d.

Seeger, Oskar, Die Auseinandersetzung zwischen Antike und Moderne in England bis zum Tode Samuel Johnsons. 117 S. 8°. Leipzig, Mayer & Müller in Komm. 5 M.

Small, Samuel Asa, Shakesperean character interpretation: The merchant of Venice. 126 S. gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Hesperia. Erg. Reihe: Schriften zur englischen Philologie, Heft 10. 5 M.; geb. 7 M.

Cunliffe, John W., Modern english play wrights. A short history of the English drama form 1825. 8°. London, Harper. 10 sh. 6 d.

Gorman, Herbert S., Henry Wadsworth Longfellow, a victorian American. 8°. London, Cassell. 15 sh.

Halloway, Emory, Whitman. An interpretation in narrative. Ill. 8°. New York, Knopf. 5 $.

Loman, R., Walt Whitman, »een kosmos« dichter van komende tijden. 8°. Haag, Servie. 1 Fl. 50 c.

Coblentz, Stanton A., The literary revolution. 8°. New York, Frank-Maurice. 2 $ 50 c.

Coats, R. H., John Galsworthy as a dramatic artist. 8°. London, Duckworth. 6 sh.

Phelps, William Lyon, The advance of the English novel. 8°. London, Murray. 7 sh. 6 d.

Michaud, Regis, Le roman américain d'aujourd'hui. Critique d'une civilisation. 8°. Paris, Boivin & Cie. 12 Fr.

Haas, Josef, Kurzgefaßte französische Literaturgeschichte von 1549—1900. Bd. 4. gr. 8°. Halle (Saale), M. Niemeyer. 4. 1820—1900. XII, 348 S. 12 M.; Leinw. 14 M.

Faguet, Emile, Histoire de la poésie française de la renaissance au romantisme. T. 3: Précieux et burlesques (1630—1660). 8°. Paris, Boivin & Cie. 15 Fr.

Sainéan, L., Problèmes littéraires du seizième siècle. 8°. Paris, E. de Boccard. 40 Fr.

Preston, E., Recherches sur la technique de Balzac. 8°. Paris, Presses françaises. 18 Fr.

Fort, Paul, et Louis Mandin, Histoire de la poésie française depuis 1850. 8°. Paris, E. Flammarion. 15. Fr.

Robertson, Mysie E., L'épithète dans les oeuvres lyriques de Victor Hugo publiées avant l'exil. 8°. Paris, Champion. 50 Fr.

Zech, Paul, Jean-Arthur Rimbaud. Ein Querschnitt durch sein Leben und Werk. 135 S. 8°. Leipzig, Wolkenwanderer-Verlag. Aus: Rimbaud, Jean Arthur: Das gesammelte Werk. 2.50 M.

Vogler, Marta, Die schöpferischen Werte der Verlaineschen Lyrik. gr. 8°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. 93 S. 2.80 M.

Siciliano, Italo, Dal romanticismo al simbolismo: Théodore de Banville. 8°. Torino, Bocca. Letterature mod. 14. 40 L.

Billy, André, La littérature française contemporaine. 8°. Paris, A. Colin. Coll. A. Colin. 95. 9 Fr.

Mornet, Daniel, Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaines. Ill. 8°. Paris, Larousse. 12 Fr.

Lefèvre, Frédéric, Les sources de Paul Claudel. 8°. Paris, Lemercier. 90 Fr.

Souday, Paul, Marcel Proust, André Gide, Paul Valéry. 8°. 3 vol. Paris, Kra. 27 Fr. Nicht einzeln.

Lièvre, Pierre, André Gide. 8°. Paris, Le Divan. 10 Fr.

Croce, Benedetto, La poesia e la letteratura italiana nel seicento. La Critica. Anno XXV, fasc. III—VI.

Citanna, Guiseppe, Sulla poesia italiana dal Parini al Leopardi. La critica. Anno XXV, fasc. II, III, IV.

Porcelli, Giacomo, La letteratura italiana nella critica francese durante la monarchia di Inglio (1830—1848). 8°. Firenze, A. Vallecchi. La critica letteraria. 18 L.

Palmieri, Enzo, Giosuè Carducci. Studio intorno alla critica e alla lirica Carducciana, con note e bibliogr. 8°. Firenze, Le Monnier. 12 L.

Starkie, Walter, Luigi Pirandello. 8°. New York, Dutton. 3 $.

Fitzmaurice-Kelly, James, A new history of Spanish literature. 8°. Oxford, Oxford Univ. Press. 12 sh. 6 d.

Depta, Max Victor, Lope de Vega. IV, 343 S. 8°. Breslau, Ostdeutsche Verlagsanstalt. 8.50 M.; Leinw. 10 M.

Hatzfeld, Helmut, »Don Quijote« als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn. VII, 292 S. gr. 8°. Leipzig, Teubner. Teubners spanische und hispanoamerikanische Studienbücherei. 10 M.; geb. 12 M.

Walter, Félix, La littérature portugaise en Angleterre à l'époque romantique. 8°. Paris, Champion. Bibl. de la Revue de litt. comp. T. 36. 25 Fr.

Monterinos, J. F., Die moderne spanische Dichtung. 214 S. Leipzig, G. B. Teubner.

Mirsky, Prince D. S., A history of Russian literature from the earliest times to the death of Dostoyevsky (1881). 8°. London, Routledge. 12 sh. 6 d.

Allerhand, Walter, Leo Tolstoj als Dramatiker. Mit besonderer Berücksichtigung der »Macht der Finsternis« und ihrer Inszenierungs-Probleme. Ein Beitrag zur Erforschung Leo Tolstojs. Mit einem Geleitwort von Valentin (F.) Bulgakov. XI, 196 S. 8°. Leipzig, H. Haessel, Verlag. 5 M.

5. Raumkunst.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Herausgeg. von Hans Vollmer. Bd. 20. Kaufmann—Knilling. 600 S. 4°. Leipzig, E. A. Seemann. nn 48 M.; Halbldr. nn 56 M.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Herausgeg. von Hans Vollmer. Bd. 21. Knip—Krüger. 604 S. 4°. Leipzig, E. A. Seemann. nn 48 M.; Halbldr. nn 56 M.

Hausenstein, Wilhelm, Kunstgeschichte. Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft. VIII, 527 S. mit Abb., mehrfarb. Taf. 4°. Halbldr., nur f. Mitgl., nicht im Buchhandel.

Bremer, P. C. A., Inleiding tot de kunstgeschiedenis. Ill. 8°. Amsterdam. Uitg. Matsch. »Elsevier«. 5 Fl. 50 c.

Ueding, Paul, Kunstgeschichte in Einzelbetrachtungen. T. 1—4. 4°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1. Altertum und Mittelalter bis 1400. Mit 63 Abb. (davon 1 farb. Taf.). XIII, 127 S. Leinw. 7.20 M. — 2. Das Zeitalter der Renaissance. Mit 68 Abb. u. 5 Farbentaf. XV, 173 S. Leinw. 8.80 M. — 3. Barock, Rokoko, Klassizismus. Mit 46 Abb. und 3 Farbentaf. XIII, 119 S. Leinw. 7 M. — 4. Die Kunst des 19. und 20. Jahrh. Mit 43 Abb. und 3 Farbentaf. XII, 100 S. Leinw. 6.20 M.

Rodenwaldt, Gerhart, Wandel und Wert kunstgeschichtlicher Perioden. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allg. Kunstwiss. Kongreßbericht S. 159—164.

Pinder, Wilhelm, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. 168 S., 29 Taf. 8°. Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt. Leinw. 9 M.

Schintling, Karl v., Kunst und Photographie. Mit 9 Abb. (Taf.) im Text und 33 (1 farb.) Taf. in Kunstdruck. 68 S. gr. 8°. Berlin, G. Hackebeil. Leinw. 12 M.

Poulsen, Frederik, Den kretisk-mykeniske Kunst. Ill. 8°. Kopenhagen, Pio. 2 Kr. 75 ö.

Casson, S., Essays in Aegean archaeology: presented to Sir Arthur Evans in honour of his 75th birth-day. 8°. Oxford, Oxford Univ. Press. 15 sh.

Carter, Howard, Tut-ench-Amun. Ein ägyptisches Königsgrab. Entdeckt von Earl of Carnarvon † und Howard Carter. gr. 8°. Leipzig, F. A. Brockhaus. Bd. 2. Mit einem Beitr. zur Geschichte der ägypt. Kunst von den Anfängen bis Tut-ench-Amun von Georg Steindorff, 153 Abb. (auf 88 Taf.) nach phot. Aufn. von Harry Burton sowie Anhängen von Douglas E. Derry, A. Lucas, P. C. Newberry, Alexander Scott und H. J. Plenderleith. 303 S. b 11.50 M.; Leinw. b 14 M.

Steindorff, Georg, Die Kunst der Ägypter, Bauten, Plastik, Kunstgewerbe. Mit 17 Abb. im Text und 200 (eingedr.) Bildtaf. 329 S. 4°. Leipzig, Insel-Verlag. Leinw. 14 M.

Meier-Graefe, Julius, Pyramide und Tempel. Notizen während einer Reise nach Ägypten, Palästina, Griechenland und Stambul. 404 S., 64 Taf. 8°. Berlin, E. Rowohlt. 10.50 M.; Leinw. 15 M.

Bissing, Friedrich Wilhelm v., Ursprung und Wesen der persischen Kunst. Mit 2 Taf. 36. S. gr. 8°. München, Bayer. Akademie der Wissenschaften. Sitzungs-

berichte der Bayer. Akad. der Wiss. Philos.-philol. und hist. Kl. Jahrg. 68. Abh. 1. 2 M.

Coomaraswamy, Ananda K., Geschichte der indischen und indonesischen Kunst. Aus dem Engl. übertr. von Hermann Götz. Mit 400 Abb. auf 128 Taf. XII, 324 S. 4°. Leipzig, K. W. Hiersemann. Leinw. 50 M.

Joyce, Thomas Athol, Maya and Mexican art. Ill. 8°. London, Studio. 10 sh. 6 d.

Ledoux, Louis Vernon, The art of Japan. 8°. New York, Wm. E. Rudge, 475 Fifth Ave. 3 $.

Migeon, Gaston, L'art japonais. Ill. 4°. Paris, A. Morancé. Documents d'art. Musée du Louvre. 90 Fr.

Vidalenc, Georges, L'art marocain. 132 S. XVI Tafeln. 8°. Collection Art et esthétique, Paris Alcan.

Behn, Friedrich, Altgermanische Kunst. Mit einer Einführung. Mit 40 Bildtaf. 11 S., 40 Taf. mit Text. gr. 8°. München, J. F. Lehmanns Verlag. Kart. 3.50 M.

Wennervirta, L. u. a., Finlands konst från förhistorik tid till våra dagar. Ill. 4°. Stockholm, Natur o. Kultur. 26 Kr.

Lapcevic, Draguicha, La philosophie de l'art classique. 123 S. 16°. Paris, Alcan.

Rodenwaldt, Gerhart, Die Kunst der Antike (Hellas und Rom). 712 S. mit Abb., 43 z. T. farb. Taf. 4°. Berlin, Propyläen-Verlag. Propyläen-Kunstgeschichte 3. 45 M.; Halbleinw. 50 M.; Halbldr. 55 M.

Ducati, Pericle, Arte classica. Disp. 1. Ill. 8°. Torino, Unione tip. edit. Torinese. 20 L.

Beyer, Oskar, Die Katakombenwelt. Grundriß, Ursprung und Idee der Kunst in der röm. Christengemeinde. Mit 1 farb. Titelb., 30 Taf. und 17 Bildseiten nach Zeichnungen von Rudolf Koch. VIII, 153 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. 9 M.; Leinw. 11.50 M.

O'Hagen, Thomas, The genesis of Christian art. 8°. London, Macmillan. 6 sh. 6 d.

Kövès, Tibor, La formation de l'ancien art chrétien. 8°. Paris, J. Vrin. 30 Fr.

Mâle, Emile, Art et artistes du moyen-âge. Ill. 8°. Paris, A. Colin. 30 Fr.

Karlinger, Hans, Die Kunst der Gotik. 679 S. mit Abb., zahlr., z. T. farb. Taf. 4°. Berlin, Propyläen-Verlag. Propyläen-Kunstgeschichte. 7. 43 M.; Halbleinw. 48 M.; Halbldr. 52 M.

Lafenestre, Georges, L'art italien au 13e siècle. Saint François d'Assise. Ill. 8°. Paris, Alcan. Art est esthétique. 15. Fr.

Dvorák, Max, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akadem. Vorlesungen. Bd. 2. 4°. Das 16. Jahrh. Mit 104 Taf. (1. und 2. Tausend). X, 223. S. München, R. Piper & Cie. 14 M.; Leinw. 22 M.; Halbldr. 25 M.

Cole, Herbert, An introduction to the period styles of England and France with a chapter on the Dutch renaissance. Ill. 2°. (Manchester) London, Sutherland & Co. 10 sh.

Silvestre, Théophile, Les artistes français. 2 vol. 8°. Paris, Crès & Cie. Bibl. Dionysienne. 30 Fr.

Topass, Jan, L'art et les artistes en Pologne. De la prime-renaissance and préromantisme. Ill. 8°. Paris, Alcan. Art et esthétique. 15 Fr.

Hildebrandt, H., Die Kunst des 19./20. Jahrhunderts. Aus Handbuch der Kunstwissenschaft. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion. Subskr.-Pr. je 3.30 M.

Breysig, Kurt, Eindruckskunst und Ausdruckskunst. Ein Blick auf die Entwick-

lung des zeitgenöss. Kunstgeistes von Millet bis zu Marc. 250 S. 8°. Berlin, G. Bondi. b 5.50 M.; Leinw. b 7.50 M.

Waldmann, Emil, Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert. 653 S. mit Abb. u. 51 z. T. farb. Tafeln. 4°. Propyläen-Kunstgeschichte. 15. Berlin, Propyläen-Verlag. 45 M.; Halbleinw. 50 M.; Halbldr. 55 M.

Hartlaub, G. F., Rückblick auf den Konstruktivismus. Das Kunstblatt Jahrg. XI, Heft 7.

Schmoll von Eisenwerth, Karl, Die Kunst und die Gegenwart. Rede. 23 S. gr. 8°. Stuttgart, A. Bonz' Erben. Technische Hochschule Stuttgart. 1 M.

Wilenski, R. H., The modern movement in art. Ill. 8°. London, Faber & G. 12 sh. 6 d.

Fegdal, Charles, Essais critiques sur l'art moderne. 8°. Paris, Stock. 15 Fr.

Weiß, Konrad, Das gegenwärtige Problem der Gotik. Mit Nachgedanken über das bürgerl. Kunstproblem. 52 S. gr. 8°. Augsburg, Dr. B. Filser. 2.40 M.

Anema, Seerp, Moderne kunst en ontaarding. 8°. Kampen, J. H. Kok. 3 Fl. 25 c.

Matza, J., Iskusstwo sowremennoj Ewropy (Die Kunst des heutigen Europa). Vorwort W. Fritsche. Mit 30 Zeichnungen. 148 S. 8°. Moskau, Staatsverlag. 1.35 Rbl.

Atkinson, Robert, and Hope Bagenal, Theory and elements of architecture. Vol. 1 part 1. 8°. London, Benn. 30 sh.

Valéry, Paul, Eupalinos oder Über die Architektur. Eingel. durch: Die Seele und der Tanz. Übertr. von Rainer Maria Rilke. 208 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 4 M.; Halbleinw. 6 M.

Russell, A. L. N., Architecture. 8°. London, Chatto & W. 7 sh. 6 d.

Edwards, A. Trystan, Architectural style. 8°. London, Faber & G. 10 sh. 6 d.

Knapp, F., Über den verschiedenfachen Sinn der deutschen Baukunst. Zeitschr. f. Deutschkunde. 41. Jahrg. Heft 1.

Breuer, Robert, Architektur der Behauptung. Das Kunstblatt Jahrg. XI, Heft 7.

Pfister, Kurt, Die Farbe in der Architektur. Aus: Bayrischer Heimatschutz. Bd. 23, S. 167—177.

Wanscher, Vilhelm, Architekturens Historie. D. 1: Oldtid. Ill. 4°. Kopenhagen, Haase. 38 Kr.

Hartmann, K. O., De ontwikkeling der bouwkunst van de oudste tijden tot heden. D. 3, 1e helft: Barok en rococo. Ill. 8°. Amsterdam, Maatsch. voor goede en goedk. lectuur. 3 Fl. 50 c.

Brooks, Alfred Mansfield, Architecture and the allied arts: Greek, Roman, Byzantine, Romanesque and Gothic. Ill. 8°. London, Allen & U. 18 sh.

Anderson, William James, and R. Ph. Spiers, The architecture of ancient Greece. An account of its historic development. Ill. 8°. New York, Scribner. Architecture of Greece a. Rome. 1. 7 $ 50 c.

Anderson, William James, and R. Ph. Spiers, The architecture of ancient Rome. Ill. 8°. New York, Scribner. 7 $ 50 c.

Handbuch der Architektur. Begr. von † Eduard Schmitt. T. 2. Die Baustile. Hist. u. techn. Entwicklung. Bd. 4. Die roman. u. die got. Baukunst, Heft 4. Einzelheiten des Kirchenbaues von Max Hasak. 2. neubearb. Aufl. Mit 511 Abb. u. 7 Tafeln. VI, 388 S. 4°. Leipzig, J. M. Gebhardt's Verlag. Halbldr. 31 M.; geh. b 24 M.

Lasteyrie, R. de, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique. T. 1. Ill. 8°. Paris, A. Picard. 100 Fr.

Jantzen, Hans, Über den gotischen Kirchenraum. Vortrag. Freiburger Wissen-

schaftliche Gesellschaft. Heft 15. 20 S. Mit 18 Abb. auf 9 Tafeln. gr. 8°. Freiburg i. B., Speyer & Kaerner.

Terrasse, Charles, L'art des Châteaux de la Loire. Ill. 8°. Paris, Renaiss. du livre. 15 Fr.

Beenken, Hermann, Die Florentiner Inkrustationsarchitektur des 11. Jahrhunderts. Zeitschr. f. bildende Kunst. Bd. 60. S. 221 ff. u. S. 245 ff.

Loukomski, G. K., Jacques Vignole, sa vie, son oeuvre. Ill. 4°. Paris, Libr. d'art ancien et mod. Les grands architectes. 90 Fr.

Stange, Alfred, Die deutsche Baukunst der Renaissance. Mit 132 Abb. 204 S. 4°. München, Hugo Schmidt. b 20 M.; geb. 24 M.

Haupt, Albrecht, Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal. Mit 148 Abb. im Text. XI, 203 S. 4°. Stuttgart, P. Neff. Geschichte der neueren Baukunst. Bd. 10. 12.50 M.; Leinw. 15 M.

Morper, Johann Joseph, Der Prager Architekt Jean Baptiste Mathey (Matthaeus Burgundus). Studien zur Geschichte d. Prager Barock. Mit Zeichn. von Samuel Bauer. III, 130 S. mit 78 Abb. 4°. München, G. D. W. Callwey. Aus: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst. Halbleinw. 15 M.

Heubach †, Hans Heinrich, Geschichte des Schloßbaues in Thüringen, 1620 bis 1670. Begleitw. Paul Weber. Mit 17 Abb. im Text u. 4 Tafeln. VI, 221 S. gr. 8°. Jena, G. Fischer. Beiträge zur Kunstgeschichte Thüringens. Bd. 4. 9 M.

Pelt, Garrett van, Old architecture of southern Mexico. Ill. 2°. Cleveland, J. H. Jansen. 10 $.

Totten, George Oakley, Maya architecture. A history and discussion. Ill. 8°. Washington, D. C. Maya Press. 808, 17th St. 25 $.

Fader, E., Auf dem Wege zum neuen Baustil. Mit 15 Textabb. 71 S. gr. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 4 M.

Platz, Gustav Adolf, Die Baukunst der neuesten Zeit. 608 S. mit Abb. und eingedr. Grundrissen, 25 Tafeln mit z. T. aufgekl. farb. Abb. 4°. Berlin, Propyläenverlag. 40 M.; Halbleinw. 45 M.; Halbldr. 50 M.

Behrendt, Walter Curt, Der Sieg des neuen Baustils. 63 S. mit Abb. gr. 8°. Stuttgart, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co. b 3 M.

Ranzenberger, H., Eine bedeutsame Polarität im modernen baukünstlerischen Gedanken. »Individualität«, 2. Jahrg., Heft 3.

Virette, J., Façades et détails d'architecture moderne. Ill. 4°. Paris, A. Sinjon, 67 Rue des S. Pères. 120 Fr.

Schürer, Oskar, Bemerkungen zur modernen Architektur. Das Kunstblatt XI, 3.

Hilberseimer, Ludwig, Internationale neue Baukunst. Mit 110 Abb. 48 S. 4°. Stuttgart, J. Hoffmann. Die Baubücher. Bd. 2. 4 M.

Reagan, Oliver, American architecture of the 20th century. Part 1. Ill. 2°. New York, Architectural Bk. Pub. Co. 8 $ 50 c.

Fisker, Kay, and F. R. Yerbury, Modern Danish architecture. Ill. 4°. London, Benn. 32 sh. 6 d.

Sevenhuijsen, Aug. M. J., Nieuwe bouwkunst in Nederland. Ill. 8°. Blaricum, De Waelburgh. 2 Fl. 25 c.

Taut, Max, Bauten und Pläne. Mit einem Beitrag von Dr. Adolf Behne. 80 S. mit Abb. 4°. Berlin, F. E. Hübsch. Neue Werkkunst. Leinw. 12 M.

Taut, Bruno, Bauen. Der neue Wohnbau. 1.—5. Tausend. VII, 75 S. mit 166 Abb. 4°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 5.50 M.; Leinw. 6 M.

Roth, Alfred, Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeannaret. 48 S. mit Tafeln u. Plänen. 4°. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., Stuttgart.

Brandt, Paul, Schaffende Arbeit und bildende Kunst. 2 Bände. Bd. 2. 4°. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit 442 Abb. und 8 aufgekl. Farbentafeln. XV, 348 S. Leipzig, A. Kröner.

Pfleiderer, Wolfgang, Verzierung und technische Form. Kunstwart XLI, 1.

Magne, Lucien, Décor de la terre. Ill. 8°. Paris, H. Laurens. L'art appliqué aux métiers. 20 Fr.

Ure, P. N., Sixth and fifth century pottery. 4°. Oxford, Oxford Univ. Press. Reading univ. studies. 21 sh.

Hill, George F., L'art dans les monnaies grecques. Ill. 4°. Paris, Vanoest. 300 Fr.

Feulner, Adolf, Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum. 655 S. mit Abb. 4°. Berlin, Propyläen-Verlag. 40 M.; Halbleinw. 45 M.; Halbldr. 50 M.

Olmer, Pierre, La renaissance du mobilier français 1895—1910. 8°. Paris, G. Vanoest. Etudes romantiques p. p. Girard. 18 Fr.

Killing, Margarete, Die Glasmacherkunst in Hessen. Ein Beitrag zur Gewerbe- und Kunstgeschichte der deutschen Renaissance. Geleitw.: Rudolf Häpke. Mit 41 Tafeln und 21 Abb. im Text. XIV, 194 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung. Halbleinw. 24 M.

Le Corbusier, L'art décoratif d'aujourd'hui. Ill. 8°. Paris, Crès & Cie. 45 Fr.

Rohde, Alfred, Hamburgische Werkkunst der Gegenwart. 134 S. mit Abb. gr. 8°. Hamburg, Verlagsbuchhandlung Broschek & Co. 6 M.

Kunowski, Felix v., Künstlerisches Empfinden in Sprache und Schrift. Mit einem Geleitw. von A. Joseph Christoffels. 23 S. mit Fig. gr. 8°. Elberfeld, Verlag Deutsche Kurzschrift. 1 M.

Schrift und Handwerk. Ein Beitr. zu d. künstler. Fragen d. Gegenwart. Zugleich ein Führer durch eine Ausstellung der Offenbacher Schreiberwerkstatt zu Darmstadt. Von der Direktion gemeinsam mit den beteiligten Künstlern verfaßt. 38 S. mit Abb. 8°. Darmstadt, Hess. Gewerbemuseum. 1 M.

6. Bildkunst.

Pfuhl, Ernst, Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität. VII, 31 S., mit 12 Tafeln. gr. 8°. München, F. Bruckmann A. G. 6 M.

Langlotz, Ernst, Frühgriechische Bildhauerschulen. 2 Teile, 203 S., 1 Tafel; 100 Tafeln. gr. 8°. Nürnberg, E. Frommann & Sohn. Halbleinw. und Halbleinw.-Mappe. Subskr.-Pr. 75 M.

Blümel, Carl, Griechische Bildhauerarbeit. VII, 78 S. mit 43 Tafeln und 18 Abb. im Text. 4°. Berlin, W. de Gruyter & Co. Jahrbuch d. Deutschen archäolog. Instituts. Erg.-Heft 11. Halbleinw. 36 M.

Lawrence, A. W., Later Greek sculpture and its influence on East and West. Ill. 4°. London, J. Cape. 25 sh.

Halm, Philipp Maria, Studien zur süddeutschen Plastik. Altbayern u. Schwaben, Tirol und Salzburg. 1. XVI, 271 S. mit 253 Abb. Leinw. 50 M. 2. V, 272 S. mit 211 Abb. Leinw. 60 M. 4°. Augsburg, Dr. B. Filser.

Schrade, Hubert, Tilman Riemenschneider. 2 Bände. 1. Text. VIII, 180 S. 2. Anm. u. Tafeln. 60 S., 44 Tafeln. 4°. Heidelberg, Hain-Verlag. 22 M.

Möhle, Hans, Die romanische Bildhauerschule des Bamberger Domes und ihre Beziehungen zur Malerei. Ein Beitrag zur Genealogie des älteren Bamberger Stils. VIII, 112 S. mit Abb. und 12 Tafeln. gr. 8°. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 248. b nn 16 M.

Otto, Gertrud, Die Ulmer Plastik der Spätgotik. 342 S. mit 384 Abb. 4°. Reut-

lingen, Gryphius-Verlag. Tübinger Forschungen zur Archäologie u. Kunstgeschichte. Bd. 7. 25 M.; Leinw. 30 M.

Weese, Artur, Skulptur und Malerei in Frankreich im XV. und XVI. Jahrhundert. 220 S. mit Abb., 9 (5 farb.) Tafeln. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Handbuch d. Kunstwissenschaft. Halbleinw. Subskr.-Pr. 18.65 M.

Romdahl, Axel L., Nordeuropeisk bildkonst under 14- och 1500 talen. Ill. 4°. Stockholm, Bonnier. Bonniers allmänna konsthist. utg. av. E. Blomberg. 12 Kr. 50 ö.

Sobotka, Georg, Die Bildhauerei der Barockzeit. Herausg. von Hans Tietze. Mit 48 Tafeln. XI, 180 S. 8°. Wien, A. Schroll & Co. 10 M.; Leinw. 12 M.

Ulbrich, Anton, Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen vom Ende des 16. Jahrhunderts bis gegen 1870. Heft 1—5. S. 1—320 mit Abb. u. Tafeln. 4°. Königsberg i. Pr., Gräfe & Unzer. Je 7.50 M.

Scheffler, Karl, Geschichte der europäischen Kunst im 19. Jahrhundert. Malerei und Plastik. 4°. Berlin, Bruno Cassirer. Bd. I. Geschichte der europäischen Malerei vom Klassizismus bis zum Impressionismus. 480 S. 242 Abb. Leinw. 35 M.; Halbldr. 38 M.; Halbfrz. 44 M. Bd. II. Geschichte der europäischen Malerei vom Impressionismus bis zur Gegenwart. Die europäische Plastik. 356 S. 174 Abb. Leinw. 28 M.; Halbldr. 31 M.; Halbfrz. 37 M.

Mackowsky, Hans, Johann Gottfried Schadow. Jugend und Aufstieg. 1764—1797. Mit 102 Tafeln u. 7 Abb. im Text. XIV, 418 S. 4°. Berlin, G. Grote. 26 M.; Leinw. 30 M.; Halbldr. 36 M.

Riotor, Léon, Rodin. Art et esthétique. 8°. Paris, Alcan. 15 Fr.

Kuhn, Alfred, Der Bildhauer Hermann Haller. 23 S., 28 S. Abb., 8 Tafeln. 4°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli. Monographien zur Schweizer Kunst. Bd. 2. 11.20; Leinw. 14.40 M.

Barnes, Albert C., The art in painting. Ill. 8°. London, J. Cape. 25 sh.

Glass, F. J., Sketching from nature: the principles of pictorial composition. 8°. London, Batsford. 10 sh. 6 d.

Kandinsky, Wassily, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. 1 Vierfarbendr., 102 Fig., 25 Tafeln. 195 S. gr. 8°. München, A. Langen. Bauhausbücher. 9.15 M.; geb. 18 M.

Delius, Rud. v., Wirklichkeit und Traum in der Malerei. Kunst für Alle Jahrg. 42, Heft 8.

Breuer, Robert, Lob des Bildes. Deutsche Kunst u. Dekor. Jahrg. XXX, Heft 6.

Furst, Herbert, Portrait painting, its nature and function. Ill. 4°. London, Lane. 31 sh. 6 d.

Champlin, John Denison and Charles C. Perkins, Cyclopedia of painters and paintings. 4 vol. Ill. 8°. New York, Empire State Bk. Co. 25 $.

Herzfeld, Ernst, Die Malereien von Samarra. XI, 111 S. mit 83 Abb., 88 z. T. farbigen Tafeln. 4°. Berlin, D. Reimer. Die Ausgrabungen von Samarra. Bd. 3. Forschungen zur islam. Kunst. 2. Leinw. 100 M.

Koepp, F., Das Problem der dritten Dimension in der griechischen Flächenkunst. Mit 4 Tafeln. Neue Jahrbücher f. Wissenschaft u. Jugendbildung. 3. Jahrg., Heft 4.

Marle, Raimond van, The development of the Italian schools of painting. Ill. T. 8. 8°. Haag, Nijhoff. 25 Fl.

Tonks, Oliver S., A history of Italian painting. Ill. 8°. London, Appleton. 15 sh.

Mesnil, Jacques, Masaccio et les débuts de la renaissance. Ill. 8°. Haag, Nijhoff. 13 Fl.

Gombosi, Georg, Spinello Aretino. Eine stilgeschichtl. Studie über die florentinische Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Mit 20 autotyp. Abb. 140, 27 S. 8°. Budapest 5, Személynök Utca 7, Selbstverlag. 7.50 M.

Benkard, Ernst, Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. LXXXII S., 101 Tafeln, 59 S. gr. 8°. Berlin, H. Keller. 12 M.; Leinw. 15 M.

Bercken, Erich v. d., Mayer, August L., Malerei der Renaissance in Oberitalien. Heft 7 u. 8, S. 197—274 mit Abb. u. Tafeln. 4°. Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Subskr.-Preis 4.95 M.

Drey, Franz, Carlo Crivelli und seine Schule. 171 S. mit Abb., 109 Tafeln. 4°. München, F. Bruckmann. Leinw. 24 M.

Venturi, Adolfo, La pittura del Cinquecento. T. 1. 8°. 12 vol. Milano, Hoepli. Storia dell'arte ital. Vol. 9. 120 L.

Friedländer, Max J., Die altniederländische Malerei. (12 Bde.) 4°. 5. Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch. 168 S., 78 Tafeln. Berlin, Paul Cassirer. Halbleinw. 30 M.; Halbldr. 40 M.

Fry, Roger, Flemish art. A critical survey. Ill. 4°. London, Chatto & W. 6 sh.

Buchner, Ernst, Studien zur mittelrheinischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance. 97 S. mit 78 Abb. 4°. München, Callwey. Aus: Münchner Jahrbuch. Halbleinw. 15 M.

Kelterborn-Haemmerli, Anna, Die Kunst des Hans Fries. Mit Lebenslauf des Malers H. Fries von Albert Büchi. Mit 29 Tafeln. VIII, 180 S. gr. 8°. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 245. 20 M.

Hausenberg, Margarethe, Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung. IV, 167 S. 8°. Leipzig, J. J. Weber. 6 M.; Leinw. 7 M.

Pfister, Kurt, Albrecht Dürer. Werk und Gestalt. Mit 187 teils farb. Bildtafeln. 105 S. gr. 8°. Wien, Amalthea-Verlag. Leinw. 22 M.; Leder 32 M.

Du Colombier, Pierre, Albert Durer. Ill. 4°. Paris, A. Michel. Les maîtres du moyen-âge et de la renaiss. 90 Fr.

Drost, W., Barockmalerei in den germanischen Ländern. Heft 4 u. 5. Mit Abb. u. Tafeln. 4°. Aus: Handbuch der Kunstwissenschaft (S. 145—240). Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. Subskr.-Pr. je 3.30 M.

Peusner-Grautoff, Barockmalerei in den romanischen Ländern. Heft 1 u. 2. Mit Abb. u. Tafeln. 4°. Aus: Handbuch der Kunstwissenschaft (S. 1—96). Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. Subskr.-Pr. je 3.30 M.

Barker, Virgil, Peter Bruegel the elder. A studie of his paintings. Ill. 4°. New York, Arts Publishing Corp., 15 E. 59th Str. 2 $.

Eisler, Max, Der alte Rembrandt. Mit 44 Tafeln. XI, 164 S. 4°. Wien, Staatsdruckerei. Leinw. 38 M.; 200 num. Ex. Perg. 95 M.

Simon, Kurt Erich, Jacob van Ruisdael. Eine Darstellung seiner Entwicklung. Doktordissertation, Berlin.

Willumsen, J. M., La jeunesse du peintre El Greco. Ill. 4°. Paris, Crès & Cie. 350 Fr.

Dimier, Louis, Histoire de la peinture française au 17e siècle. 4°. Paris, G. Vanoest. 220 Fr.

Waldmann, Emil, Englische Malerei. Mit 37 eingedr. Bildern. 148 S. 8°. Breslau, Ferd. Hirt. Jedermanns Bücherei. Abt.: Bildende Kunst. Halbleinw. 3.50 M.

Anderson, John jr., The unknown Turner: revelations concerning the life and art of J. M. W. Turner. 2°. London, J. Andersen (Privately pr.) 63 sh.

Dubuisson, A., Bonington. 8°. Paris, F. Alcan. Art et esthétique. 15 Fr.

Rosenthal, Anna, Bernhard Rode. Ein Berliner Maler des 18. Jahrhunderts. Doktordissertation, Berlin.

Schmidt, Paul Ferdinand, Bildnis und Komposition vom Rokoko bis zu Cornelius. Mit 110 Abb. 168 S., 94 S. Abb. 4°. München, R. Piper & Co. Schmidt, Deutsche Malerei um 1800. Bd. 2. 15 M.; Halbleinw. 18 M.; Leinw. 20 M.

Focillon, Henri, La peinture au 19e siècle. Le retour de l'antique. Le romantisme. Ill. 4°. Paris, H. Laurens. Manuels d'hist. de l'art. 40 Fr.

Oldenbourg, Rudolf und Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 4°. München, F. Bruckmann. 2. 1850—1900. Von Hermann Uhde-Bernays. VIII, 307 S. mit Abb. Halbleinw. 12 M.; Leinw. 13.50 M.

Beruete y Moret, A. de, Historia de la pintura española en el siglo XIX. Ill. 4°. Madrid, Ruiz Hermanos. 60 Pes.

Fontainas, André, Constable. 8°. Paris, Rieder. Maîtres de l'art moderne. 16.50 Fr.

Weidmann, Walter, Franz Krüger. Der Mann und das Werk. Mit 107 (1 farb.) Abb. 191 S. 4°. Berlin, Bruno Cassirer. Leinw. 15 M.

Probszt, Günther, Friedrich von Amerling, der Altmeister der Wiener Porträtmalerei. Mit 8 vielfarb. u. 91 einfarb. Bildtafeln. 179 S. 4°. Wien, Amalthea-Verlag. Leinw. 25 M.

Liebermann, Max, Claude Monet. Kunst u. Künstler. Jahrg. XXV, Heft 5.

Manson, J. B., The life and works of Edgar Degas. Ill. 4°. London, »Studio«. 42 sh.

Pfister, Kurt, Cézanne. Gestalt, Werk, Mythos. 44, 108 S. mit 120 Abb. im Text u. auf 3 farb. Tafeln. 4°. Potsdam, G. Kiepenheuer. Leinw. 20 M.

Kröller-Müller, H., Die Entwicklung der modernen Malerei. (Beschouwingen over Problemen in de Ontwikkeling der moderne Schilderkunst, beinahe wörtl. Übers.) Ein Wegweiser. Betrachtungen über Probleme in der Entwicklung der modernen Malerei. 1. 251 S. mit Abb. 4°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 8.50 M.; Leinw. 11.50 M.

Mather, Frank Jewett, A history of modern painting: from Goya to Picasso. Ill. 8°. London, St. Paul. 16 sh.

Ozenfant et Jeanneret, La peinture moderne. Ill. 8°. Paris, Crès & Cie. 45 Fr.

Courthion, Pierre, Panorama de la peinture française contemporaine. Ill. 8°. Paris, S. Kra. 20 Fr.

Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa. Städt. Kunsthalle Mannheim, 30. Jan. bis 27. März 1927. 20 S. mit Abb. gr. 8°. 1 M.

Popp, Joseph, Gegenstandslose Malerei. Kunstwart XL, 8.

Gleizes, Albert, Tradition et cubisme. Ill. 8°. Paris, J. Povolozky & Cie. 25 Fr.

Salmon, André, Henri Rousseau, dit Le Douanier. Collection Peintres et Sculpteurs. 57 S. 40 Tafeln. 8°. Paris, Crès & Cie. 35 Fr.

Roh, Franz, Henri Rousseaus Bildform und Bedeutung für die Gegenwart. Kunst für Alle Jahrg. 42, Heft 4.

Schürer, Oscar, Pablo Picasso. Mit 1 farb. Titelb. u. 40 Tafeln. 30 S. 8°. Junge Kunst. Bd. 49/50. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Halbleinw. 2.50 M.

Gros, Gabriel Joseph, Maurice Utrillo. Collection Peintres et Sculpteurs. 53 S. 40 Tafeln. 8°. Paris, Crès & Cie. 35 Fr.

Bayes, Walter, The art of decorative painting. Ill. 8°. London, Chapman & Hall. 21 sh. New York, Scribner. 8 $. Universal art ser.

Dimier, Louis, L'art d'enluminure. 8°. Paris, Art catholique, 6 Place St. Sulpice. 8 Fr.

Pfister, Kurt, Irische Buchmalerei. Nordeuropa u. Christentum in der Kunst des frühen Mittelalters. 24 S., 44 (4 farbige) Tafeln. 4°. Potsdam, G. Kiepenheuer. Leinw. 18 M.

Zirnbauer, Heinz, Ulrich Schreier. Ein Beitrag zur Buchmalerei. Salzburg im späten Mittelalter unter besonderer Berücksichtigung d. Entwicklung d. Landschaftsdarstellung. Mit 32 Lichtdr.-Tafeln. 135 S. 4°. München, H. Stobbe. Einzelschriften zur Bücher- u. Handschriftenkunde. Bd. 6. 10 M.

Baumgart, Fritz, Hans Holbein d. J. als Bibelillustrator. Doktordissertation, Berlin.

Blum, André, Les origines de la gravure en France. Ill. 4°. Paris, G. Vanoest. 250 Fr.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Groß, Felix, Die Wiedergeburt des Sehers. Wagners »Ring des Nibelungen« u. »Parsifal« als eine neu erstandene mythische Weltreligion. Erl. u. gedeutet. 378 S. 8°. Wien, Amalthea-Verlag. Groß, Philosophie f. Laien. 5 M.; Leinw. 6.50 M.

Kneip, Jakob, Dichter und Religion. Rhein. Heimatblätter IV, 8 (Koblenz).

Brémond, Henri, Prière et poésie. XVI, 224 S. 16°. Paris, Grasset.

Styger, Paul, Die altchristliche Grabeskunst. Ein Versuch d. einheitl. Auslegung. 123 S., 16 Tafeln. gr. 8°. München, Verlag J. Kösel & F. Pustet. Leinw. nn 12 M.

Trubetzkoy, Fürst Eugen N., Die religiöse Weltanschauung der altrussischen Ikonenmalerei. Herausgegeben u. eingel. von Nicolaus v. Arseniew. Übers. von Georg v. Arseniew. XI, 99 S. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 3.75 M.; Halbleinw. 4.20 M.

Kerényi, Karl, Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch. XVI, 275 S. gr. 8°. Tübingen, Mohr. 16.50 M.

Fricke, Gerhard, Der religiöse Sinn der Klassik Schillers. Zum Verhältnis von Idealismus u. Christentum. VIII, 389 S. gr. 8°. München, Chr. Kaiser. Forschungen zur Geschichte u. Lehre d. Protestantismus. Bd. 2. 9.50 M.; geb. 11 M.; Subskr.-Pr. 7.30 M.; geb. 8.50 M.

Girkon, Paul, Die Glasmalerei als kultische Kunst. Mit 2 eingekl. Abb. 67 S. gr. 8°. Berlin, Furche-Kunstverlag. 4.50 M.

Schröder, Cornelius, Gott und Seele in der jüngsten katholischen Lyrik. 82 S. 8°. Paderborn, F. Schöningh. Leinw. 3.30 M.

Cingria, Alexander, Der Verfall der kirchlichen Kunst (La Décadence de l'art sacré), übers. von Linus Birchler. Mit einem Vorwort von Paul Claudel u. einer Einl. d. Übers. V, 77 S. gr. 8°. Augsburg, Dr. B. Filser. 2.80 M.

Niebelschütz, Ernst v., Ist religiöse Kunst heute noch möglich? Deutsche Kunst und Dekoration Jahrg. XXX, Heft 11.

Stuhlfauth, Georg, Die religiöse Kunst im Werke Lovis Corinths. Mit 28 Abb. 27 S., 28 Bl. Abb. 4°. Lahr i. B., Verlag f. Volkskunst u. Volksbildung R. Keutel. Leinw. b 6 M.

Jockers, E., Franz Werfel als religiöser Dichter. The Germanic Review vol. II, Nr. 1.

Knevels, Wilhelm, Expressionismus und Religion. Gezeigt an d. neuesten deutschen expressionist. Lyrik. 40 S. gr. 8°. Tübingen, Mohr. Sammlung gemeinverständl. Vorträge u. Schriften aus d. Gebiet d. Theologie u. Religionsgeschichte. 123. 1.50 M.; Subskr.-Pr. 1.20 M.

Dieterich, Erwin, Der Hintersinn mittelalterlicher Bildwerke. 20 S. 8°. Stuttgart, Allgeist-Verlag Anton Scheuch. Ratmanns-Buch. 3. 0.35 M.

Michel, Wilhelm, Das weltlose Drama. Die neue Rundschau XXXVIII, 10.

Sexau, Richard, Literatur und Ethos. Geisteskultur XXXVI, 3/4.

Englisch, Paul, Geschichte der erotischen Literatur. Liefer. 8—13 (Schluß). 4°. Stuttgart, J. Püttmann. Die Lieferung 2.90 M.

Calverton, V. F., Sex expression in literature. 8°. New York, Liveright. 2 $ 50 c.

Bab, Julius, Politisches Drama. »Tat und Wille«, Heft 2. Heilbronn, Otto Ulrich.

Wulffen, Erich, Das Kriminelle in der Weltliteratur. 60 S. kl. 8°. Radebeul b. Dresden, Karl May-Verlag. Aus: Karl-May-Jahrbuch 1927. 0.50 M.

Kreis, Wilhelm, Über die Zusammenhänge von Kultur, Zivilisation und Kunst. Die Baukunst vor dem Kriege und heute. Mit einem Bilderanh. XVII S., 67 S. Abb., 1 Titelb. 4°. Berlin, F. E. Hübsch. Neue Werkkunst. Leinw. 12 M.

Hofmannsthal, Hugo v., Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation. Rede. 31 S. gr. 8°. München, Verlag d. Bremer Presse. Neue Deutsche Beiträge. Sonderveröffentlichung. Leinw. 3.60 M.

Bock, Kurt, Dichtung und Weltsicht. Der Graal XXI, 12 (Essen).

Korff, Hermann August, Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung d. klass.-romant. Literaturgeschichte. Teil 2. Klassik, Buch 1. gr. 8°. Leipzig, J. J. Weber. 2, 1. Weltanschauung. VI, 117 S. 4 M.

Eßwein, H., Kunst als europäische Funktion. Europäische Revue 2. Jahrg., Heft 11.

Vom Wesen der Volkskunst. Jahrbuch für historische Volkskunde. 2. Bd. Herausgeg. von Wilhelm Fraenger. 29 Abb. im Text u. 50 Tafeln. 246 S. Lex. 8°. Berlin, Herbert Stubenrauch.

Bossert, H. Th., L'art populaire en Europe. Ill. 4°. Paris, A. Calavas. 1200 Fr.

Mantis, Der künstlerische Lebenslauf der Völker. IX, 112 S., 3 Tab. gr. 8°. Altona, G. Ruhe. Mantis, Die Gesetze d. Weltgeschichte. Abt. 1, Teil 3. 4.50 M.

Schultze-Naumburg, Paul, Kunst und Rasse. Mit 159 Abb. VII, 144 S. gr. 8°. München, J. F. Lehmanns Verl. 7.50 M.; Leinw. 9 M.

Mather, Frank Jewett, jr., and others: The American spirit in art. Ill. 4°. New Haven, Conn.: Yale. Pageant of Amer. 12. 5 $.

Wenzel, Alfred, Die Funktion des Künstlers. Deutsche Kunst u. Dekoration Jahrg. XXX, Heft 4.

Binding, R. G., Verantwortlichkeit des Dichters und das neue Maß der Dinge. »Die Horen« 3. Jahrg., Heft 6.

Elster, Hanns Martin, Vom Sinn der Lyrik in unserer Zeit. Die Horen III, 5.

Keyserling, Hermann, Der Mensch ohne Kunst. Deutsche Kunst u. Dekoration Jahrg. XXX, Heft 1.

Popp, Joseph, Von der Macht der Kunst. Kunstwart XL, 7.

Collins, A. S., Authorship in the days of Johnson: the relation between author, patron, publisher and public. 1726—1780. 8°. London, R. Holden. 30 sh.

Strich, Fritz, Dichtung und Zivilisation. VII, 251 S. gr. 8°. München, Meyer & Jessen. 5 M.; Leinw. 7.50 M.

Kleinberg, Alfred, Die deutsche Dichtung in ihren sozialen, zeit- und geistesgeschichtlichen Bedingungen. Eine Skizze. XV, 443 S., zahlr. Tafeln. 8°. Berlin, J. H. W. Dietz Nachf. Leinw. 12 M.

Koch, Max, Richard Wagners geschichtliche völkische Sendung. Zur Fünfzigjahr-Feier d. Bayreuther Bühnenfestspiele. 102 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. Schriften zur polit. Bildung. Reihe 8, Heft 8. Friedrich Manns Pädagog. Magazin, Heft 1164. 2.25 M.

Schlaikjer, Erich, Ein Gespräch über die künstlerische Unsittlichkeit. Deutsche Monatshefte 1927, 1.

Holten, Carl Moritz v., Unsittliche Kunst? Eine Abrechnung mit d. Reichs-

gericht. Mit einem Geleitwort von Max Slevogt. 16 S. 8°. Berlin-Südende, Ackermann'sche Buchhandl. 0.40 M.

Curtius, Ludwig, Die antike Kunst und der moderne Humanismus. Vortrag. 22 S. 8°. Berlin, Weidmann. nn 1 M.

Spranger, Eduard, Der deutsche Klassizismus und das Bildungsleben der Gegenwart. Veröffentlichungen d. Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt. Nr. 3. 31 S. gr. 8°. Erfurt, Kurt Stenger.

Siemsen, Anna, Politische Kunst und Kunstpolitik. 48 S. gr. 8°. Berlin, E. Laubsche Verlagsbuchhandl. Jungsozialist. Schriftenreihe. 0.85 M.

Höckner, Hilmar, Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargestellt. VIII, 214 S. 8°. Wolfenbüttel, G. Kallmeyer. 6.50 M.

Barnes, Edwin Ninyon Chaloner, Music as an educational and social asset. 8°. Philadelphia, Theo. Presser. 1 $ 50 c.

Matzke, Hermann, Musikökonomik und Musikpolitik. Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre. Ein Versuch. 91 S. gr. 8°. Breslau, »Quader« Verlag. 4 M.

Thibert, Marguerite, Le rôle social de l'art d'après les Saints-Simoniens. 75 S. gr. 8°. Paris, Rivière, 1926.

Arens, Franz, Zur Soziologie und Kulturpsychologie der Baukunst. Ethos II. Jahrg. Heft 2 u. 4.

Harms, Rudolf, Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films. 70 S. 8°. Karlsruhe, G. Braun. Sonderreihe »Die Kunst u. die Künste«. Bd. 6. Wissen u. Wirken. Bd. 44. 1.80 M.

Jugendschutz gegen Schundliteratur. Gesetz zur Bewährung der Jugend vor Schund- u. Schmutzschriften vom 18. Dez. 1926. Ausführl. erl. mit einer eingeh. Einf. in d. gesetzgeberischen Probleme d. Schundliteraturbekämpfung versehen, unter Abdr. der Ausführungsbestimmungen u. Beifügung eines Sachverz. von Albert Hellwig. 407 S. 8°. Berlin, G. Stilke. Stilkes Rechtsbibliothek. Nr. 56. Leinw. 10 M.

Rumpf, Walther, Das literarische Publikum der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Euphorion, 24. Bd. S. 540—563. Stuttgart, J. B. Metzler.

Friedländer, Max J., Über das Wesen der Kennerschaft. Cicerone Jahrg. XIX, Heft 23.

Natonek, Hans, Stufen der Kritik. Der Kreis IV, 8 (Hamburg).

Kritzler, Emil, Wertstufung der Kritiker. Die Literatur XXIX, 12.

Eloesser, Arthur, Kritik und Kritiker. Zentral-Vereinszeitung VI, 31/32 (Berlin).

Poljanskij, W. (Lebedeff, P. J.), Woprossy sowremennoj kritiki. Die Fragen der modernen Kritik. 250 S. 8°. Moskau, Staatsverlag 1927. 2.50 Rbl.

Polonsky, W., Marksism i kritika. Marxismus und die Kritik. Aus den literarischen Polemiken der letzten Jahre. 157 S. Moskau, Staatsverlag. 1 Rbl.

Knöller, Fritz, Theaterkritik. Die Literatur XXIX, 12.

Ihering, Herbert, Die vereinsamte Theaterkritik. 54 S. 8°. Berlin, Verlag »Die Schmiede«. 1.50 M.

Kuhn, Alfred, Die Beurteilung der Plastik. Deutsche Kunst u. Dekoration Jahrgang XXX, Heft 6.

Schaeffer, Emil, Raffaels Sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt. 141 S., mehr. Tafeln, kl. 8°. Dresden, W. Jess. Leinw. 5 M; Leder 12 M.

Pasternak, Franz, Die ästhetische Erziehung bei den Philanthropisten, mit Berücksicht. d. ästhet. Strömungen ihrer Zeit. IV, 102 S. 8°. Osterwieck a. Harz, A. W. Zickfeldt. Hallische pädag. Studien, Heft 3. 3 M.

Giannoni, Karl, Kunst und Leben. Zur Einf. in die Kunsterziehung. 14 S. gr. 8°. Wien, Österreichischer Bundesverlag. Schriften für Volksbildner, Heft 20. 0.50 M.

Menzer, Paul, Kunst und Erziehung. Vortrag a. d. III. Kongreß f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch. Kongreßbericht S. 142—145.

Geron, Heinrich, Erziehung zur Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Jahrgang XXX, Heft 4.

Musik in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der 5. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt 11.—16. Oktober 1926. Herausgeg. vom Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht, Berlin. VIII, 227 S. mit eingedr. Notenbeisp. Leipzig: Quelle & Meyer. nn 8.60; Leinw. nn 10 M.

Gurlitt, Wilibald, Der pädagogische Horizont d. musikalischen Hörens. Langensalza, Pädagog. Zentralblatt, 7. Jahrg., Heft 10.

Hille, Richard, System und Praxis der Eitzschen Tonwortlehre neben einigen Kapiteln über Musikgesch. und Musikpflege im Schulunterricht. Nach den neuen Bestimmungen bearbeitet. VIII, 112 S. mit Notenbeisp. 8°. Osterwieck a. Harz, A. W. Zickfeldt. nn 3.20 M.

Faltner, Leopold, Vom Erleben der Dichtung. Die Erziehung d. Jugend zur Freude am guten Buch. 107 S. 8°. Wien, Österreich. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft und Kunst. Österreich. Beiträge zur Pädagogik. 2.20 M.

Born, Paul, Tafelzeichnung und Gedicht als Bausteine für schaffende Arbeit im Gesamtunterricht der Grundschule. Zeichnung von Paul Lange. XII, 240 S. mit Abb. 8°. Osterwieck a. Harz, A. W. Zickfeldt. 5 M.; Halbleinw. 6.20 M.

Kolb, Gustav, Bildhaftes Gestalten als Aufgabe der Volkserziehung. Naturgemäßer Weg im Unterricht. 4°. 336 S. mit Abb., 43 z. T. farbige Tafeln. Stuttgart, Holland & Josenhans. T. 2. Gestaltungslehre. Der Unterricht im dekorativen Gestalten. Darstellen nach unmittelbarer Anschauung. 5.—8. Schuljahr. Halbleinw. 20 M.

Staatliche Bauhochschule Weimar. Aufbau und Ziel. Schriftl.: Otto Bartning, Ernst Neufert. 69 S. mit 61 Abb. 4°. Weimar, Staatliche Bauhochschule. Preis nicht mitgeteilt.

Volbehr, Theodor, Vom Betrachten der Bauwerke. Eine Einf. für alle Schulgattungen. 72 S. mit Abb. gr. 8°. Langensalza, Julius Beltz. Handbücher für den Arbeitsunterricht. 2.50 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

»Hommes«, Revue de Philosophie et d'Esthétique. Directeur: Willem van Rijswijck. Editions d'Etichore à Etichore (Belgique). La revue parait tous les trois mois. Ire année 1927.

V. H. S., Blätter für Wissenschaft und Kunst. Publikationsorgan d. schweizer. Volkshochschulen. Red.: Hermann Weilenmann. gr. 8°. Zürich, Dr. H. Girsberger & Cie. Jährl. 5 Fr.; f. Hörer d. schweizer. Volkshochschule 4.50 M.; Einzeln 0.50 M.

Humboldt-Blätter, Monatsschrift f. Wissenschaft, Kunst u. Technik. Herausgeg. von Ernst Cohn-Wiener. Jahrg. 1. 1927. 12 Hefte. Heft 1. Okt. 16 S. mit Abb. 4°. Berlin, H. Apitz. Viertelj. 1.75; Einzelheft 0.50 M.

Blätter für Kunst und Schrifttum. Verantw.: Rudolf List. Jahrg. 1. 1927/1928. 12 Hefte. Heft 3. Dez. S. 89—139, mehrere Tafeln. Leoben, Steiermark, Kunstdruckerei »Horst«. gr. 8°. Jährl. 10 M., Österr. 15 Sch.; viertelj. 2.70 M., Österr. 4 Sch.; Einzelheft 1 M., Österr. 1.50 Sch.

Die Künstler-Selbsthilfe, Zeitschrift f. Kunst u. Literatur. Verantw.: J. J. Ottens. Jahrg. 1. 1927. 10 Nummern. Nr. 4. S. 73—96 mit Abb. 4°. Berlin-Frohnau, Veltheimpromenade 12; J. J. Ottens Verlag, Künstler-Selbsthilfe. Jährlich 10 M.

Buch und Bühne, Berliner Blätter für Theater und Literatur. Herausgeg. von Ludwig Davidsohn. Jahrg. 1. 1927. 12 Nummern. Okt. 12 S. 8°. Berlin, F. Alexander Verlag. Jährlich 1 M.; Einzelheft 0.10 M.

Filmwelt, Deutsches Film- u. Kinomagazin. Verantw.: Franz A. Pleyer. Jahrg. 1. 1926/1927. 12 Nummern. Nr. 1. Dez./Jänner. 56 S. mit Abb. gr. 8°. Aussig, »Kinolitera«; lt. Mitteilung Leipzig C 1, H. Dege. Jährlich 50 Kč.; Einzelheft 0.75 M., 5 Kč., Österr. 1 Sch.

Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur. Herausgeg. von Rudolf Kautzsch, Wilhelm Pinder, Georg Swarzenski, Karl M. Swoboda. Red. von Friedrich Antal und Bruno Fürst. Jahrg. 1. 1927. 4 Hefte. Heft 1. 32 S. gr. 8°. Leipzig, Poeschel & Trepte. Jährlich nn 5 M.; Einzelheft nn 1.50 M.

Das Stilkleid des Architekten. Herausgeg. von Dr.-Ing. Riepert. Mitarb.: Reg.-Baumstr. Dahl, Charlottenburg 2, Zeitschriftenverlag. 16 S. mit Abb. gr. 8°. Neue Werte der Baukunst. Heft 3. nn 0.75 M.

Italien, Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur. Herausgeg. von Werner von der Schulenburg. Heidelberg, Niels Kampmann. 1. Jahrg. 1. Heft. Dez. 1927. Einzelheft 1.50 M.

Dritter Kongreß für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Halle, 7.—9. Juni 1927. Bericht, herausgeg. von Wolfgang Liepe. Stuttgart, F. Enke. VI, 294 S. mit Fig., 1 Tafel. 4°. nn 24 M. Zugleich Festschrift zum 60. Geburtstag von Max Dessoir. Aus: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 21.

Ipek, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst. Annuaire d'art préhistorique et ethnographique. Annual Review of prehistoric and ethnographical art. Anuario d'arte preistorico e etnografico. Annuario de arte prehistorica y etnografica. Herausgeg. von Herbert Kühn. Jahrg. 2. 1926. Halbbd. 2. S. 217—312, XII S. mit Abb., 40 Tafeln. 4°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 1926. Jahrg. 2 vollst. 36 M.; Leinw. 42 M.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. Herausgeg. von der Ortsgruppe Winterthur der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Bd. 2. Aarau: H. R. Sauerlaender & Co. 183 S., 2 Tafeln. gr. 8°. 4.50 M.

Mittelalterliche Handschriften. Paläograph., kunsthist., literar. u. bibliotheksgeschichtl. Untersuchungen. Festgabe zum 60. Geburtstage von Hermann Degering. Herausgeg. von Alois Bömer, Joachim Kirchner. Mit 1 Farbentafel u. 16 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, K. W. Hiersemann. VII, 327 S. 4°. Leinw. 52 M.

Buch und Schrift. Jahrb. d. Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum. Jahrg. 1. 1927. Leipzig, Deutscher Verein für Buchwesen und Schrifttum. 103 S. mit z. T. eingekl. Abb., mehr. Tafeln. 4°. 30 M.; f. Mitgl. 20 M. Bildet d. Forts. d. Zeitschrift d. Deutschen Vereins f. Buchwesen u. Schrifttum.

Dresdner Kunstbuch. Jahrbuch zur Förderung der Kunstpflege. Herausgeg. von Alexander Bertelssohn und Wolfgang Jess. Mit 117 Abb. im Text und auf Tafeln. Jahrg. 1. 1927. 144 S., farb. Titelbl. 4°. Dresden, W. Jess. 5 M.

Festschrift für Dr. Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage. 351 S. mit Abb., 1 Titelbl. 4°. Leipzig, E. A. Seemann. Leinw. 30 M.

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe im Jahre 1928.

Eine der erfolgreichsten Veranstaltungen der Berliner Ortsgruppe der »Gesell-sellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« im Winter-Halbjahr 1927/28 war der Vortrag des Professors Tsuneyoshi Tsudzumi aus Nagoya (Japan) über »Die japanische Naturdichtung« (am 27. Januar). Der japanische Kunstgelehrte löste in vorbildlicher Weise die Aufgabe, den deutschen Hörern eine Vorstellung von den tiefgreifenden Unterschieden zwischen der ostasiatischen, besonders der japanischen, und der westeuropäischen Kunst zu übermitteln. Den letzten Grund der Verschiedenheit sieht der Gelehrte in dem andersartigen Verhältnis zur Natur; die Verwachsenheit des Japaners (des Ostasiaten überhaupt) mit der Natur kommt in der Rahmenlosigkeit seiner Kunst zum Ausdruck. Sie bezeugt, daß der Japaner in jedem noch so kleinen Bruchstück der Natur die ganze Natur erfaßt und daher an jeder beliebigen Stelle — nach europäischem Gefühl oft an einer sehr gleichgültigen — einen Ausschnitt vornehmen kann. Diesen Grundgedanken — den er bereits in seinem Aufsatz »Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils« in der »Zeitschrift für Ästhetik« Band XXII, Heft 1, Seite 46—60 entwickelt hat — führte Professor Tsudzumi an der japanischen Naturdichtung bis in alle Einzelheiten durch. Es gelang ihm dabei, die Grundlagen für ein Verständnis der japanischen Dichtung zu schaffen — ein großer Erfolg bei der Sprödigkeit des Stoffes und der Schwierigkeit des den meisten Hörern völlig unbekannten Gebietes. Die sachkundigen unter ihnen fügten einige Ergänzungen — vom europäischen Standpunkt — hinzu; Professor Scharschmidt sieht es als Vorzug der japanischen Dichtung an, daß alle — aufnehmend und schaffend — an ihr teilhaben können. Dr. Trautz betont die stark erzieherische Wirkung der japanischen Dichtung, die durch den Zwang zu einer außerordentlichen Beschränkung auf das Wesentliche die Geschmacksbildung fördert und eine Verfeinerung des Gefühls hervorruft. — Auf den besonderen Wunsch der Mitglieder der Gesellschaft wurden die Ausführungen Professor Tsudzumis in einem zweiten Vortrag im Sommer-Halbjahr (am 29. Juni) über »Die japanische Naturmalerei« (mit Lichtbildern) nach der Seite der Bildkunst hin ergänzt; die gleiche Eindringlichkeit und Klarheit der Darstellung erzielte den gleichen Erfolg. In der Aussprache wies Professor Kanokogi auf die große Bedeutung der »Menschenmalerei« in Japan hin (bei der es sich im wesentlichen um buddhistische Gemälde handelt), damit nicht der Eindruck entstehe, als kenne Japan ausschließlich oder hauptsächlich Naturmalerei. — Einem Gebiet von Gegenwartsinteresse galt der Vortrag des Herrn Dr. Friedrich Luther: »Die Beziehungen zwischen jugendlicher Geisteshaltung und ästhetischem Erleben« (am 16. März 1928). Nach einer Charakterisierung der Eigentümlichkeit jugendlicher Geisteshaltung mit ihrem starken Ichgefühl, ihrer inwärts gerichteten Abkapselung vom wirklichen Leben, die im subjektiven Erleben des Jugendlichen gegeben ist, der anderseits mit den Dingen seines Erlebens völlig verschmilzt, wird das ästhetische Erleben (im Sinne des psychologisch greifbaren Verhaltens des Menschen, wenn er ästhetisch eingestellt ist) in seinen Wesenszügen geschildert. Auch hier besteht die Eigentümlichkeit in der seelischen Abkapselung gegen alle andern Empfindungen, in der engen Gebundenheit an das Objekt, in der Bestimmtheit durch subjektives Erleben. So findet Dr. Luther zwar eine psychologische Verwandtschaft zwischen jugendlichem und ästhetischem Verhalten — das verbindende Moment ist die betonte Subjektivität —; er sieht aber

das jugendliche Erleben nicht als durchgehend ästhetisch an. Nach dem Aufweis der Ähnlichkeiten hebt er auch die Unterschiede zwischen jugendlicher und ästhetischer Einstellung hervor; eine Verschiedenheit im Verhalten sieht er besonders in bezug auf die Auswirkung des einzelnen Akts. Biologisch bedeutungsvoll ist nach Dr. Luther das ästhetische Erleben Jugendlicher als Mittel, sie über sich selbst hinaus und zur »Erwachsenen-Wertung« der Dinge hinzuführen. In der Diskussion spricht zum Problem der jugendlichen Geisteshaltung Lic. Dr. Delekat; sein eigenes Interesse an dem Thema liegt auf einer anderen Linie, nämlich in den Fragen: 1. inwieweit gehen von der Kunst und von dem Schönen starke erzieherische Wirkungen auf den Jugendlichen aus? nach seinen eigenen Beobachtungen ist nur eine bestimmte Auswahl von Kunstgebieten dem Jugendlichen ästhetisch zugänglich; 2. wie weit kann in der Heilpädagogik die Kunst erzieherisch verwertet werden? 3. wie weit üben unmittelbare und starke ästhetische Erlebnisse einen Eindruck aus, der unter Umständen zur Gleichsetzung mit dem Objekt führen kann — eine typisch jugendliche Haltung. Die Grundlage zur Beantwortung dieser Fragen hat Dr. Luther in seinem Vortrag gegeben, wie Professor Dessoir betont. Zu den Ansichten Dr. Luthers über das ästhetische Verhalten äußert sich Privatdozent Dr. von Allesch gegensätzlich; die vorgenommene Abgrenzung des Jugendlichen und Ästhetischen erscheint ihm nicht hinreichend, er vermißt eingehendere Ausführungen zum Gestaltbegriff. Dr. Luther ergänzt seine Darstellung dahin: er steht dem Gestalt-Begriff der Leipziger (F. Krueger, Ipsen, Sander) näher als dem Köhlers und Wertheimers. Den Begriff »ästhetisch« hält er für abgegrenzt durch seine Angabe, daß realistische Bezogenheiten für das Ästhetische nicht in Betracht kommen; das ästhetisch Gegenständliche betont er absichtlich nicht; er hat das Problem ins Psychologische und Subjektive gestellt. Eine Ergänzung wäre nach Ansicht von Professor Dessoir notwendig. — Auf ein spezielles Thema lenkte Dr. Karl von Bezold die Aufmerksamkeit der Mitglieder in seinem Vortrag über »Die Bedeutung der Theorie der bildenden Kunst von Gustaf Britsch« (mit Lichtbildern, am 18. Mai). In der Diskussion entwickelte Dr. von Allesch seine eigene, an vielen Punkten abweichende Meinung.

Gertrud Jung.

Voranzeige des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Für die Zeit vom 8. bis 10. Oktober 1929 ist die Abhaltung des vierten Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Hamburg geplant. Die Vorträge sollen vor allem einer Durchdringung und Weiterführung der durch Lessing angeregten und geförderten Probleme gelten, wie es das Jahr des 200. Geburtstages Lessings (22. Januar 1929) und der Ort der Veranstaltung nahelegen. In den Mittelpunkt gestellt und von verschiedenen Seiten beleuchtet werden die Probleme: Wort und Bild *(ut pictura poesis)* — wobei die Abwandlungen der Beziehungen von bildender und redender Kunst zur Sprache gelangen —, der Problemkreis der Hamburgischen Dramaturgie und seine praktische Auswirkung, und endlich die erzieherische Bedeutung der Kunst. — Alle Anfragen sind zu richten an den Schriftführer Herrn Privatdozenten Dr. Hermann Noack, Hamburg 39, Gryphiusstraße 3, IV.